相声

创作入门



安徽人民出版社

相声创作入门

吴 棣





安徽人民出版社

1980·合肥

责任编辑 汪　洋
封面设计 傅华坤

相声创作入门　　　吴　棣

安徽人民出版社出版
（合肥市跃进路1号）
安徽省新华书店发行　安徽新华印刷厂印刷
开本：787×1092　1/32　印张：2.875　字数：59,000　印数：3,000
1980年5月第1版　1980年5月第1次印刷

统一书号：8102·1048　　定价：0.22元

目　录

第一章 相声艺术的发展和它的战斗作用

相声，是广大人民群众喜闻乐见的曲艺艺术形式。由于它形式短小精悍，语言幽默风趣，通俗易懂，特别是它能借助于“笑”的艺术手段，通过演员风趣而夸张的表演，使观众、听众在笑声中得到艺术享受，受到启发和教育，因而受到全国人民普遍喜爱和欢迎。

相声这门艺术形式，究竟产生在哪个年代，相传不一。有的说是唐朝，有的说是宋代，还有的说早在汉朝就有过这种艺术形式。不过，相声在早先并不是一种固定的艺术形式，而是流传在人民群众中的一种口头民间艺术。一直到了清朝同治年间，皇室里死了人，要办“国丧”，下令在百日内不准鸣锣动乐器，不准娱乐。过了一百天，允许唱戏了，但只能穿便装演出，不许穿戏衣。许多艺人为了挣钱糊口，维持起码的生活，只得被迫改行。当时，曾在京戏班里扮演丑角的艺人朱少文(艺名叫“穷不怕”)，也为生活所迫，流落街头卖艺。刚开始，他仅是说一些幽默滑稽的故事和奇闻轶事。而后不断有所发展，丰富了表演，使其成为一种单独的表演形

式，这就是我们现在看到的单口相声的雏型。以后，朱少文收了徒弟，又将一个人的表演丰富提高了，变成两个人问答式或争辩式的表演，这才形成了我们目前所见到的对口相声形式。从此，又经过了几代相声艺人的发展、提高，才使相声这一艺术形式逐步地固定、完善起来。

辛亥革命以后到抗日战争时期，北方的几个大城市逐渐在一些大型的游艺场里增设了曲艺场子，形成了几个有组织的演出团体。在这个基础上，北京、济南等地先后出现了几个小茶社，吸收了京津等地的一些相声演员进行演出，称为"相声大会"。但是，多数相声艺人仍然流落街头，依靠"画锅"（就是在地上用石灰粉画个圈儿，也称"撂明地"）卖艺为生。直到解放后，在党和人民的关怀下，相声才真正登上了"大雅之堂"。在"推陈出新"、"百花齐放"的文艺方针指引下，得到了不断提高、丰富和发展。

近百年来，相声这门艺术一方面为广大人民群众所酷爱，另一方面，也遭到了各种反动势力的蹂躏与摧残。旧社会，反动的统治阶级将相声污蔑为低级下流的"玩艺儿"、"耍贫嘴"、"骂大会"等等，始终不承认其为艺术。相声艺人受到歧视，演出也没有固定的场地。加上苛捐杂税，重盘交错，兵痞流氓敲诈勒索，生活是很悲惨的。

解放后，相声艺术获得了新生，它在社会主义革命和建设中充分发挥了轻骑兵作用，受到全国人民的欢迎。广大的专业和业余相声工作者，挖掘整理出大批优秀的传统相声作品。并且又创作演出了一大批优秀的新相声。但是，林彪、"四人帮"勾结在一起，炮制了臭名昭著的"文艺黑线专政"论，全盘否定建国以来文艺战线取得的巨大成就。和其他艺

术形式一样，相声也同样遭到了一场浩劫。很多相声演员都被迫改行、转业了，相声节目也从舞台上、广播里消失了。然而，在人民群众的爱护下，相声艺术终于顽强地生存下来。

粉碎了“四人帮”，相声艺术重新获得了解放。广大专业和业余相声演员，欢欣鼓舞，干劲倍增，创作编演了大批相声作品，其数量和质量，都大大超过了以往任何时候。与此同时，一批优秀的传统相声节目也在逐步上演，受到了更多的观众和听众的欢迎。

从各个历史时期来看，相声始终都是以它独特的艺术风格，有力地揭露和鞭笞反动统治阶级的残暴和腐朽，讽刺和嘲笑他们的贪婪和愚蠢，鼓舞人民和敌人作斗争。同时，它也经常帮助人民克服前进路上的缺点。它常常讴歌人民的聪明和才智，歌颂他们当中的先进人物，歌颂他们的成绩和胜利，因而它有坚实的群众基础。人民大众需要它，喜爱它，扶植它的成长，相声艺术才得以不断地发展、提高。

早在清朝末年，当相声这门艺术形式刚刚形成的时候，相声艺人朱少文就代表着人民的意志，创作演出了优秀的相声《字象》，对封建统治阶级和贪官污吏进行了辛辣的讽刺和无情的嘲弄，其中有这样一节：

乙 （写个“而”字）

甲 这象什么？

乙 象个粪叉子。

甲 粪叉子是五个齿儿，你这怎么才四个齿儿呀？

乙 叉粪的时候，碰到石头，断了一个。

甲 做过什么官儿？

乙　做过典史。

甲　九品典史？

乙　不，点屎。

甲　怎么个典史？

乙　它天天叉粪，这不是“点屎”嘛。

甲　因为什么丢官？

乙　因为它贪脏，（贪赃的谐音）

这段相声，通过对几个字的剖析，巧妙地揭露了清王朝的腐朽统治。

抗日战争时期，著名相声演员常宝堃（艺名“小蘑菇”），创作演出了优秀的相声小段《牙粉袋》，无情地揭露了日本帝国主义在沦陷区内推行的“强化治安”政策给中国人民带来的苦难。如：

甲　现在是第四次“强化治安”了。

乙　“强化治安”是怎么回事？

甲　物价落钱。原来洋面卖五块钱一袋。

乙　那现在呢？

甲　四块八啦。再过两天也许落到四块五。到了五次“强化治安”，也许落到四块一袋儿；到了六次“强化治安”，就能落到两块一袋儿。

乙　能够吗？

甲　不过袋儿小点儿。

乙　四十斤一袋？

甲　到不了。

乙　三十斤一袋？

甲　不到。

乙　那么多大袋儿哪？

甲　也就跟牙粉袋儿似的！

多么辛辣的讽刺！寥寥数语就将日本帝国主义推行的“强化治安”反动政策揭露得如此深刻，真正使相声艺术起到了投枪和匕首的战斗作用。

解放战争时期，蒋统区内一片黑暗，物价飞涨，民不聊生。这时，出现了一段《双过新年》的相声，用写对联的形式把国民党统治区的黑暗揭露得淋漓尽致。其中有一段：

甲　我父亲写了个上联：“春年春月春光好”。

乙　下联是“人得人心人寿长”。

甲　我对的是“存米存面存金条”。

乙　噢，全囤积起来了。

甲　我父亲又写了个上联：“又是一年芳草绿”。

乙　下联是：“依然十里杏花红”。

甲　我对的是：“依然十里电灯黑”。

乙　这怎么讲？

甲　去年停电，今年还是停电嘛。

乙　对。

甲　我父亲又写了一个上联：“天增岁月人增寿”。

乙　下联是：“春满乾坤福满门”。

甲　我对的是：“煤掺石头米掺砂”。

乙　这又是怎么回事哪？

甲　我买了点儿煤里头掺着石头，买了点儿米里边掺着砂子，这叫“煤掺石头米掺砂”。

乙　还写什么啦？

甲　我父亲又给灶王爷写了个上联：“上天言好事”。

乙　下联是"回官降吉祥"。

甲　我对的是："回头买杂粮"。

乙　干嘛回头买杂粮呀？

甲　回头你不买，一会儿他又涨了！

这里我们听到的仅仅是笑声吗？不！这笑声中倾注着人民大众对国民党反动派的无比仇恨，喊出了要推翻那黑暗统治的愤怒吼声。

解放后，在二百方针指引下，相声艺术得到了改革和发展，相声的战斗性也得到了更进一步的增强，出现了一大批优秀的相声作品。其中如《昨天》、《画像》、《女队长》、《找舅舅》、《追车》等作品，热情地歌颂了社会主义革命和建设的崭新风貌，歌颂了人民的新生活；而《买猴》、《夜行记》、《开会迷》等作品，则勇敢地、敏锐地揭露和反映了社会主义时期存在的错误思想及不良作风，使人民从笑声中受到了启发和教益。

特别是粉碎了"四人帮"反党集团以后，被"四人帮"压抑、扼杀了多年的相声，犹如一把利剑，首先冲上了揭批"四人帮"反党集团的第一线。《帽子工厂》、《舞台风雷》、《白骨精现形记》、《四人帮办报》、《特殊生活》、《狗头军师张》等等一批相声作品脱颖而出，成为剥开"四人帮"反革命政治纲领和他们疯狂篡党夺权阴谋活动的锋利匕首；《如此照相》、《假、大、空》等一些作品，大胆冲破了"四人帮"设置的文艺禁区，成为投向林彪、"四人帮"推行反革命极左路线的重磅炸弹。这些作品，表达了人民的心声，在笑声中唤起人们对"四人帮"一伙的强烈义愤。相声在揭批"四人帮"斗争中所起的战斗作用是有口皆碑的。

“四人帮”及其一伙骂相声，恨相声，企图扼杀相声，正是因为相声的战斗性最容易触及他们的丑恶灵魂。人民群众赞相声，爱相声，热心扶植相声，也正是因为相声能够代表人民的心声，替群众说话，抨击人民群众所憎恶、反对的旧势力及不良倾向。

回顾相声艺术在各个历史时期所发挥的战斗作用，使我们更深切地感到，相声艺术是祖国优秀的文学遗产，是人民大众的宝贵财富。在向“四化”进军的道路上，我们应该努力掌握它的艺术特点和创作技巧，进一步提高它的战斗性、思想性、艺术性。我们要在相声的锐利锋芒之上，给它再淬上一把火，使它的战斗作用得到更进一步的发挥，为繁荣社会主义新时期的文艺作出贡献。

第二章　相声的表现手法——说、学、逗、唱

相声同其他各种艺术形式一样，有其自己的特点和独特的艺术表现手法。它的特点和表现手法首先表现在这个艺术形式的名称——“相声”这两个字上。

相声为什么要叫“相声”？这两个字又做何解释？这是我们搞好相声创作首先要弄清楚的问题。因此，我们就先从“相声”这两个字来谈起吧。

一　相声二字的来源

相声，这一名词的产生由来已久，这又要回溯一下相声艺术的发展史。查宋朝吴自牧的《梦粱录》卷十九“闲人”条里，曾有过这样一段记载：“尝有百业皆通者如纽元子学像生叫声……。”再查，宋朝周密的《武林旧事》里，也曾有乔宅眷乔像生等名目。据推断，以上所记载的“像生”二

字，实际上就是我们现在所见到的“相声”二字的来源。

“像生”这两个字里包含了这么一种意思：这个艺术形式在表演技巧上，能够活灵活现地模仿各种各样的人物和人物的神态、语言、动作、唱腔、说白，能够学叫各种声音，如鸟鸣、兽语、各种市声叫卖声等等，其表现程度能达到“像”“活”（即“生”）的一样。看来，“像生”和“相声”在表演技巧上是十分相似的。

“相声”二字还有一种解释：在舞台上，我们经常听到相声演员表演时对观众这样说：“相声，乃相貌之相，声音之声，所以称为相声。”这就明确地点出了相声二字的来源乃是出于“相貌”和“声音”这两个方面。由此看来，这同历史上所记载的“像生”也是基本相同的。一个要求是要“像活（即“生”）的一样”，一个则要求的是“相貌”（即表演）和“声音”（即语言），从艺术风格的要求上来看，也是基本一致的。

另外，在传统的相声节目中有两个段子：一段是《学四相》，一段叫作《学四声》。《学四相》就是通过演员的表演，学大姑娘、老太太、聋子、哑巴这四种人的动作和表情。《学四声》是由演员来学山东、山西、城里、乡下这四种人的讲话。这两个传统节目，在早先的相声节目中是较有代表性的节目，也是初学相声的人所必须掌握的两个最基本的节目。相声演员如果能掌握住了这两个节目中的表演技巧，再演别的段子就好办了。

相声艺术固然离不开“相貌”（即表演），但是它主要的特点还是表现在“声音”（即语言）方面。相声艺术就是提炼了群众语言当中的精华，用非常巧妙的艺术手法加以组织，

并配合以逼真的表演，幽默、诙谐地构成各种笑料来感染观众，达到它所宣传的目的。

我们强调相声的语言(即“声”)，并不是忽略了相声的表演(即“相”)。当然，表演在相声艺术中也同样占有重要的地位。众所周知，语言再好，如果没有较好的表演来表现，就只能作为一个幽默的文学作品来欣赏，而不能作为舞台艺术。语言和表演是相声艺术中一个有机的整体，缺一不可。因此，在相声的创作上，我们应当在语言上狠下功夫，运用语言艺术，塑造你所要表现的各种人物形象。

二　相声的艺术手段

只要一提到相声，人们就自然而然地想到了笑。相声离不开笑，这是人所共知的。从观众的欣赏角度来说也是这样，当他们听完了一段相声之后，如果感觉到笑得痛快，哪怕演出之前没有报幕，观众也会说这段节目是相声。反之，观众听了半天，并没有发笑，尽管你再强调这个节目是相声，观众也会摇头。可见相声和笑声的关系是太密切了。

相声艺术虽然离不开笑，但是，笑并不是相声艺术所要达到的全部目的。相声和其他艺术形式一样，也要求具有一定的思想内容。笑，只是相声艺术所借助的一种手段。相声艺术正是借助于这一手段，使人们在笑声中受到启发，得到教育。

相声来源于生活，我们的生活中又到处充满了笑料。生活中的笑料为我们进行相声创作提供了取之不尽、用之不竭的

素材。譬如说，来自生活之中的语言和乐趣，会使我们产生会心的微笑；人民群众的聪敏才智，幽默、风趣、诙谐的性格，会使我们产生爽快的大笑；敌人的贪婪、愚蠢，会使我们产生辛辣、嘲弄的笑；压迫者对待劳动人民的法西斯暴行，会使我们产生愤怒的冷笑……。总之，相声艺术的笑声，就是要使革命人民振奋精神、鼓舞斗志、增强信心、敢于斗争。如果我们单纯地、孤立地强调相声艺术的笑的特点，而忽视其思想内容，那就会使相声的创作和表演走向邪路，甚至会专门卖弄低级庸俗的噱头，去讨得廉价的笑声。这一点，是我们搞好相声创作必须强调和注意的。

然而，生活中的笑声和艺术中的笑声还不能混为一谈。这是因为艺术作品中的笑声必须来源于生活，而生活中的笑声必须经过提炼和加工才能成为艺术。以相声《打电话》为例，有的人平时讲话好罗嗦，这是生活中确实存在的一种现象。这种现象，平时也能够作为一种笑话来谈。但是，这种笑话还不能构成为艺术作品。必须把日常生活中存在的这种现象加以艺术整理，把它安排在打电话这个极好的特定环境之中去，以打电话约女朋友看戏为主线，再设计这么一个讲话好罗嗦的人物，打了一个多小时的电话，等到电话打完，戏已经演过了。一个讲话罗嗦的人物形象便栩栩如生地展现在观众面前，从而使观众在愉快的笑声中受到了教育。

从生活的笑声到艺术的笑声，这中间有一个加工、提炼的过程，作者也要有一个认识、提高的过程。因此，我们要善于在生活中发现和选择适合于相声表现能力的题材和语言，认真地进行一番艺术加工，以笑的艺术手段，达到为人民服务的目的。

三　相声的表现手法

在舞台上，我们经常听到相声演员这样说：“相声艺术讲究的是说、学、逗、唱。”相声就是通过“说、学、逗、唱”这种艺术手法，来表现生活，达到引人发笑的艺术效果。

（一）“说”

“说”是相声艺术中最基本的一种手法。绝大部分的相声作品都是以说为主。相声中的“说”不同于一般的说话，也不能误解为单纯的聊天或叙事。相声的“说”，就是将一个人物或是一个故事，经过艺术的加工，用一连串通俗、流利、生动、幽默的笑话，描绘和叙说出来，以达到引人发笑的目的。

大家熟悉的相声《昨天》，就是以说为主的作品。作品描述了一位老大爷解放前受尽剥削、欺凌，直至被逼得精神失常，流落街头。解放后，在党和人民政府的关怀下，把他送进了精神病院治疗了十年，痊愈后，因为不了解新旧社会的巨大变化，结果闹出了一连串的笑话。而观众却从这段故事的一连串笑话中得到了教育，对旧社会的黑暗和新社会的光明有了更深一步的了解。

再如相声《背娄日记》，这也是一段以说为主的作品。作品描述了一个人（即“我”）来到背篓商店后，从“篓背我”

到“我背婆”直到“背好婆”的过程中产生的一连串笑话，说出了一个知识青年是怎样在实践中改造思想，逐步学会全心全意为人民服务的本领的。

相声中象这样以说为主的作品是比较常见的。既然相声是笑的艺术，因此，这种“说”就一定要说出笑料来。这就要求我们在创作中一定要语言幽默、风趣、生动，切不可呆板、枯燥。《白骨精现形记》这段相声，之所以能很快受到广大观众所欢迎，也正是因为它充分发挥了相声艺术说的功能。例如其中有这么一段：

甲　那天我们大家正在地里干活呢，就听见呜——

乙　哟，怎么了？

甲　天上乌云翻滚，地下飞沙走石……

乙　刮大风了？

甲　白骨精来了！

乙　带着妖风就来了！

甲　她下车后，东张西望，吹鼓手前边开道，狗头军师压住阵脚，一男一女两边保镖，她在中间一步三摇。

乙　瞧这德行！

甲　后边还有一大批被迫给她干活的呢！有挟着斗篷的，打着伞的，搬着床的，担着菜的，捧着花盆的，抱着靠垫的，牵着马的，拉着狗的，赶着猴的……

乙　强迫着多少人给她干活呀！

甲　老百姓一看全愣了，妈呀，这是不是地震的前兆哇！

这一作品，运用群众所熟悉的语言，通过生动而形象的描绘，把白骨精江青的丑恶面目给揭露了出来。这样“说”，才能造成强烈的艺术效果。相反，如果我们只用概念的词句，

进行呆板的叙述，那观众听了以后，只会觉得这是批判稿，决不是相声。

相声的"说"，除了叙说笑话以外，还有绕口令、对春联、打灯谜、猜字、作诗等等，也包括在"说"的范畴之内。这些形式也是观众所熟悉的形式，使用得当同样可以造成艺术效果。

（二）"学"

按照相声演员常说的话来说："相声演员的肚子，是个杂货铺。"为什么要这么说？众所周知，曲艺（当然包括相声）在表演当中都是一人多角。而在我们生活的环境中，各行各业、各种人物又都有着不同的共性和个性。要使相声艺术能够准确地去反映他们的内心世界和精神面貌，就必须掌握住各种不同人物的特征和习惯，通过逼真而形象地"学"，才能把相声的艺术特色表现出来。

这就告诉我们，相声的"学"包罗万象。一个好的相声演员要善于学习、模仿各种人物的风貌、语言和各地区的方言土语，以及各种唱腔、各种声音等等……。过去的一些传统相声，有很多就是以"学"为主的。如《学四相》、《学四声》、《学评戏》、《学梆子》……，以及我们现在所听到的《戏剧与方言》、《地方戏与方言》等等，都是以学为主要表现手法的。

相声中"学"的手法有很多优越性。比如相声的段子受时间限制，不宜过长；有时段子里会出现许多人物，如果对每一个人物都做详细的介绍，就很困难。但是我们运用了

“学”的手法，这些困难就很容易解决了。拿传统相声《关公战秦琼》来说，其中就有这么一段：

甲　你再听卖东西找人的：（学各种声音）“里边瞧咪，这边四位。”“给这位续水啦，这边儿添个碗儿。”“薄荷凉糖烟卷儿瓜子儿，面包点心。”“看报来看报来当天的新闻。”“哟，二婶儿，我在这儿哪！”

乙　这份儿乱哪。

甲　坐下就好好听戏吧？坐下聊天。台上你唱你的，开场戏没人听，这儿聊上了：“哟，二婶儿，你怎么这么晚才来？”“可不是嘛，家里有点事，要不然我早就来啦。你看今儿这天倒是不错，哟，挺好儿天怎么下雨啦？咳，楼上你们那孩子撒尿啦！”

这一段里，没有这个喊，那个叫，大娘说，二婶儿说之类的闲话，凭着演员形象的“学”，就使观众明显地分清各种各样人物的身份，并使观众如同置身于混乱而污浊的旧剧场之中一样。

这个段子往下演员学的就更多了，有军阀韩复渠爸爸的讲话（方言）和表情，有戏班管事的讲话和表情，有戏剧锣鼓经，有关公和秦琼的唱、念、作、打。这些，都是靠“学”来表现的。由此可见，“学”在相声艺术中的地位是多么重要。

掌握住相声“学”的特点，就可以使我们在创作中进行发挥。从而使我们的作品更加精粹，更具有丰富的表现力。

（三）“逗”

“逗”，就是逗笑、逗趣、逗哏的意思。在相声艺术中，

"逗"一般多是指演员之间的互相挑逗。这也是相声借以达到笑的效果的一种主要艺术手段。

"逗"的方式有很多种。如甲、乙之间的抬杠；演员之间对某一个问题引起的争辩；机智而幽默的提问；演员自我嘲弄式的对比；以及妙趣横生的对话……。这些，都能够表现出"逗"的特点。例如传统相声小段《蛤蟆鼓儿》，主要就是通过演员之间的争辩和抬杠产生出"逗"的效果的。在这个小段中，先是甲提出了"为什么蛤蟆这么大一点儿，叫出的声音却这么大"的问题。乙解释为："因为蛤蟆的嘴大脖子粗，所以它叫出声音就大。"但是乙进而又画蛇添足，强调说："不光是蛤蟆，万物都是一理，只要嘴大脖子粗，叫出的声音就大。"这就为抬杠创造了条件，由此引起了二人的争论。往下就通过一问一答，各执一词，一个认住死理，一个又不愿服输，因此争论越来越激烈，可笑的提问就越逗越多。一直发展到最后：

乙 自行车带里边不是有气儿吗？有气儿的就响。

甲 有气儿的就响？

乙 对。

甲 那你肚子里边有没有气儿？

乙 有气儿。

甲 它怎么不响？

乙 响不了！

"包袱"就是这样一环扣一环的"逗"出来了。

我们在运用"逗"的方法时，语言上力求干净，上下句联系要紧密，不能顾此失彼、拖泥带水。特别要注意，切忌不能拿人的生理缺陷来作为逗笑的材料，因为这样逗笑，是

低级、庸俗的。但这也是一些人往往容易忽略的一点。

（四）“唱”

相声中的“唱”，不同于一般的唱。因为相声是一个笑的艺术，因而对于“唱”也就提出了特殊的要求。

相声的“唱”有两种唱法：一种是属于“学”的范畴的正唱；一种是属于“逗”的范畴的歪唱。这两种唱法，各有各的用途和优点。正唱是表现演员个人技能的一种方法，演员通过逼真地、形象地模仿，学唱各种不同的戏剧、歌曲和唱腔。学得真、唱得好，就能够收到很好的效果。例如著名相声演员侯宝林同志表演的传统相声《改行》、《戏剧杂谈》、《关公战秦琼》等节目里，都是采用了这一手法。新相声中也有很多这样的例子。当然，为了保证相声笑的特色，许多正唱的段子有的是把“唱”寓于风趣的情节之中，有的则是在唱完一段之后，紧接着又以风趣的语言来进行补充。如相声《打电话》的一段：

甲　“……哎，小王，你不是没事吗，你拿着电话，你注意我给你学一学啊！”

乙　学一学？

甲　“你们几位再等一会儿啊！小王，我现在开始学了啊！(唱)“唱山歌呵，这边唱咪那边和；山歌好比春江水哟，不怕滩险湾又多……”“小王，你看我这表情怎么样？”

乙　那能看得见吗？

唱完这一段之后，突然问了一句“你看我这表情怎么

样?”从而抖响了“包袱”。

歪唱是从属于“逗”的范畴的，这在传统相声中也比较多见。如《黄鹤楼》、《汾河湾》、《捉放曹》等。有的是依靠编一些滑稽可笑的词，用各种曲调演唱；有的则是将某些戏曲、歌曲的曲调、唱词夸张演唱，以引人发笑。还有的唱着京戏突然转到了越剧的唱腔上；如有个相声将评戏《刘巧儿》的唱词“我爱他能写会算文化好，回家来他能够给我当先生”改为：“我爱他能掐会算是诸葛亮，回家来他能够给我烙烧饼”等等。相声《特殊生活》中，将评戏的唱腔，加上了交响乐队的伴奏，也是属于这种类型的作品。

从相声作品的整体结构上来看，“唱”也可以分为两种类型：一种是一唱到底的节目，这类节目即是将唱贯穿于整个节目之中。如相声《参军记》，就是以很多歌曲穿插成一个故事，采用一个提问，一个用歌曲作为回答来构成的。但比较常见的类型都是以唱为主，穿插着“说”，成为说、唱结合的段子。如《舞台风雷》、《百花盛开》、《特殊生活》、《迎春花开》等等，都是属于这种类型的节目。

无论正唱或歪唱，都能丰富相声创作的内容，发挥相声的艺术特色，收到良好的艺术效果。但是，在用“唱”时，要注意选择那些为群众所熟悉的唱腔、选段或歌曲，这样容易使观众产生共鸣，感情能够和作品交融在一起。

综上所述，“说、学、逗、唱”是相声艺术区别于其他艺术的显著标志，是相声艺术的重要表现手法和艺术手段。在这四个方面的运用上，可以单一地使用，也可以综合使用。但是，不论怎样使用，都应该根据作品的内容、情节的展开来决定，不能生搬硬套。

第三章　常见的几种相声形式

常见的相声表现形式主要有三种。由一个演员单独表演的叫作单口相声；由两个演员配合表演的称为对口相声；三个演员以上表演的统称为群口相声。

一　单口相声

单口相声是相声表演形式中最早出现的一种表演形式。它的特点是故事性较强，易于表现故事性较完整的内容。它是从民间笑话发展起来的，但又不相同。它在故事性和人物塑造等方面，都比民间笑话更完整、更典型。因此说，单口相声是一个由一定的故事情节、生动的人物形象和一连串完整的、有组织的包袱儿结合而构成的艺术作品。它不象对口相声的效果那么强烈。它是将风趣而幽默的笑料寓于曲折的故事情节之中，用一连串幽默的笑声来推动整个故事情节

的发展，直到高潮而结束。

单口相声在创作中，一般多采用第三人称叙述故事，描绘景物，介绍人物；当然，也有用第一人称来介绍的。

它在叙述情节的来龙去脉中，多采用反问式的手法，代替观众给自己提出问题，然后再给以解答。

单口相声，可以根据内容发展的需要，出现各种不同的人物，并且还能随时插进去，对这些人物的行动或言论给以评价，加以褒贬。

下面，我们试以《追车》为例，介绍一下单口相声的这些表现手法。

今天说的这个笑话出在我三叔身上。（开头，就以第三者的身份开始了叙述。）提起我三叔呵，他这人别的不喜欢，就喜欢自行车。（介绍人物）一方面他是喜爱；另一方面也是需要。怎么？（替观众向自己提出了问题。紧接着就开始解释）他人胖呀，走两步就喘，每天上下班跑路不方便！（下面又转为叙述）拿解放前来说吧，家里生活那么困难，他勒紧裤腰带也要买辆自行车。那阵花了金圆券多少来着？（又替观众提出问题）这么说吧：二斤半！在寄卖行买了一辆旧车，这辆车除了铃铛不响哪儿都响。（对车子好坏给了评价。又转为叙述）可是他还拿着当宝贝！没事蹲那儿就擦，擦的车圈锃明瓦亮，车胎上沾点泥他看着都不舒服！（靠形象的描述构成了包袱儿）这辆车除了他谁都不准摸。有一次趁他不在家，我偷着在院里骑了一圈，嗬，没想到叫他给碰上了，二话没说，抬手就给了我个脖儿拐！

（出现“我”这个人物）“哎，您打我干嘛，我又没骑

坏！”

（出现“三叔”这个人物）“没坏？你看车胎！”

（又跳出“我”）“车胎怎么了？不好好的嘛！”

（又跳出“三叔”）“好好的？都沾上土啦！”

（以第三者的身份，插进对三叔的话的评论）这车胎能不挨地吗？

从以上《追车》的这一小节中可以看出，演员和观众的联系始终是很紧密的。这就为表演奠定了良好的基础。

单口相声主要是以“说”为主，在创作上有着很大的灵活性，便于刻画人物和展开情节。因而在创作单口相声时一定要注意，要有精炼的词句，幽默的情节，要赋予人物以鲜明的个性，描写要细腻，人物对话要逼真，要有性格，作品才能生动。切忌语言拖拖拉拉，情节平铺直叙。这样，就会成为呆板的故事或单纯的说笑话。

二 对口相声

对口相声是我们在舞台上，电视和广播里，最常见、常听到的一种相声形式。也是相声形式中最基本的一种形式。

对口相声是由甲、乙两个演员扮演。在这里，甲为“逗哏”，乙为“捧哏”（“哏”在北方语中代表滑稽，可笑，有趣的意思）。整个相声就是在甲和乙之间紧密而巧妙地配合表演下，在一句扣一句的幽默对话中，扣出了“包袱”，收到了艺术效果。

对口相声在表现内容和体裁上比较丰富。有用完整的故事或情节组成的“叙事体”，有以抒情、观访、介绍人物为主要内容的“散文体”；还有可以讨论问题，研究事物方式为作品内容的“论文体”等等。

由于对口相声在表现内容上不完全相同，这就决定了它的创作格式不一样。因此，对口相声中又可以分成为“一头沉”、“子母哏”、“贯口”等多种类型。

（一）“一头沉”

“一头沉”是以甲、乙之间各自分担的份量而言的。比方说有一副担子，两头都装上货物，但一头装得多，一头装得少，这样就自然形成了一头轻，一头重(沉)。这里所说的“一头沉”，就是指甲(“逗哏”)分担的表演任务多，乙(“捧哏”)分担的则比甲轻。

“一头沉”类型的节目，多用于叙事体段子。因为这种类型的段子便于表现故事性较强的内容。在这种类型的节目中，甲是主要的叙述者，乙则以另一种身份出现听甲的叙述，并通过赞扬、肯定、惊叹、疑问等语句或表情，为甲的叙述进行渲染，烘托气氛和加以引伸，推动整个故事情节向前发展。这里，我们就以《夜行记》中的一段为例，介绍这一类型：

甲　一出门我不就在马路西边这么骑吗，我骑得挺快，可前边有个车，他要靠边，他往边上骑，我就没地方去了，我一拐把，“噌”上便道啦！（这是甲在叙述自己不遵守交通规则，骑车遇险的过程）

乙　哎哟！（表示惊叹）

甲　正撞着一个老头。

乙　您瞧瞧。（责备甲）

甲　前轱辘正撞在老头的后腰上，劲也猛一点，把老头“嗆”地一下撞进药铺里去了。

乙　哟喝！（惊叹，并渲染气氛）

甲　这老头撞进去，“叭叽”就趴在柜台上啦！

乙　没有柜台挡着就到后院啦。（挖苦甲并加以引伸）

甲　药铺店员吓一跳：“哎，老大爷您买什么东西？”

乙　买什么呢？（提出疑问）

甲　老头说：“我什么也不买，我是撞进来的。”

乙　楞给撞进去啦！（烘托气氛）

甲　老头出来，我赶紧给赔不是啊。

乙　你怎么说？（提出问题）

甲　我说：“哟，老大爷，您瞧，这怎么说呢，您瞧，我有急事，我把您撞啦，我……我是给我爸爸请大夫去，这一忙把您给撞了，这，这不更耽误工夫了吗！”

乙　那老头说什么？（提问，并为甲往下叙述搭肩膀）

甲　“有急事你也别玩命呀，给你爸爸请大夫去，你干嘛把我弄到药铺里去？多亏我这体格，软点还不得让你给撞坏喽，哪儿的事呀！”哎？老头儿走啦，哈，你说可乐不可乐？

乙　你就别乐了，看一场电影就这么玩命呀？（对甲的行为表示反对）

从上面这一段里可以看出，甲是主要叙述者，乙是辅助

甲叙述的，虽然乙在这里话并不多，但句句都是说在关键之处，为甲的叙述进行了有力的渲染和烘托，起到了辅助作用。因此，在创作“一头沉”类型的相声时，要注意乙的用语必须要言简意深，耐人寻味。切忌不可乱用词汇，到处插话或乱发表议论。

（二） “子母哏”

“子母哏”是指甲、乙之间的关系而言的。一般表演时，甲提出一个问题或是讲述一件事情，在乙的配合下二人进行争辩或探讨，由此逐步地将问题引向深入，不断地揭示问题的矛盾和本质。所以，“子母哏”适合于表现有人物，有情节，或是较为抒情的“散文体”式的内容。这种类型的节目，表演形式活跃，艺术效果也较为强烈。

“子母哏”的类型很多，一种为对话式，即甲乙双方进入不同的角色进行对话。一句连一句，一句扣一句，扣得非常紧凑，毫不松散，最后，扣出“包袱”。试举一例：

乙 我们伟大的领袖毛主席在赞颂祖国的诗篇中曾写过这样的诗句：“陶令不知何处去，桃花源里可耕田。”

甲 贤弟，愚兄有一事不明，要在贤弟面前领教一二，不知肯赐教否？

乙 这人说话怎么这味儿？啊，不必客气，有话请讲当面，何言领教二字……我也受传染了不是。你问什么你就说吧。

甲 请问今日桃花源座落何方？愚兄意欲前往。

乙 啊，你想上桃花源哪？

甲　然也。

乙　嗯，还然也哪！巧了，我正要上那儿，我可以陪你去。

甲　啊，一同前往？

乙　嗯。

甲　真乃三生有幸哪！哈哈……(弯腰)

乙　哎，起来，起来。

甲　不是，我鞋掉了。

《新桃花源记》

在这一段里，甲(“逗哏”)是以古人陶渊明的身份在段子中出现的。乙(“捧哏”)在这里实际上成了一位解说员。甲不断地提出要求和一些问题，乙详细的一一给以解答。通过两人一问一答的对话，描绘了社会主义祖国的飞跃发展和崭新面貌。

“子母哏”还有一种手法叫争辩式。例如《蛤蟆鼓儿》就是以甲、乙之间开展争辩、抬杠来表现的。

甲　你说蛤蟆这么大一点的东西，为什么叫出的声音这么大呢？

乙　因为它嘴大脖子粗，叫出声音就大。不光是蛤蟆，万物都是一理。

甲　噢，万物都是一理，只要嘴大脖子粗，叫出声音就大？

乙　对！

甲　我们家那个字纸篓子，嘴也大，脖子也粗，它怎么不叫唤呢？

乙　字纸篓子那是竹子编的，不光不叫，连响都不响。

甲 竹子编的不响？那剧团伴奏吹的那笙，也是竹子编的，怎么响哪？

乙 这……你没看那上面有窟窿眼儿吗？带眼儿的就响。

甲 噢，带眼儿的就响？我们家筛米用的竹筛子，那么些眼儿，我吹了半天也不响啊？

…………

这个段子，从头到尾都是通过抬杠的办法来进行争辩，逐步将问题引向深入的。“子母哏”不象“一头沉”那样明显的分出轻重，二人都担当着很重要的任务，有时显得乙比甲还要重要一些。在创作这种类型的相声时，我们一定要把握住这种分寸。

（三）“贯口”

“贯口”，是指一气贯通的意思，这在相声中也是较为常用的一种手法。“贯口”类型的节目，在表演上，就是让演员用伶俐的口齿，惊人的记忆，动人的叙述，诙谐的语句，一口气连续不停地说出一连串的事物或故事，从而造成强烈的艺术效果。

在传统相声节目中，“贯口”类型的东西较多。如《报菜名》，一口气能说出几百种中国的名菜。《地理图》，则是一气说出全国乃至全世界重要城市的地名。《八扇屏》是接连不断地说出一些历史故事。新相声中，也出现了《挖宝》等新的“贯口”节目。

“贯口”一般又可分为“大贯口”和“小贯口”两种。“大贯口”是指语句比较长的，象《挖宝》：

甲　现在从猪身上已经造出来的药品有——　——哎，你数着。

乙　准备好啦。

甲　有用猪胰脏做的胰岛素。

乙　一种。

甲　有用猪苦胆做的抗菌痢。

乙　两种。

甲　有肝精注射液、血管舒张素、复方动脉粉、糖衣胎盘片。

乙　六种啦。

甲　健骨片、催乳片、多酶片、钙片、甲状腺片。

乙　十一种啦。

甲　胸腺粉、乳腺粉、血清粉、脾脏粉、肺粉、肝浸膏粉、后叶止血粉。

乙　十八种啦。

甲　别忙，还有哪！

乙　还有？

甲　加血压素、健益激素、甲状腺素、水解肝素、中叶素、生长素、胆红素、胆绿素，胆黄素、催产素、催乳素、促滤泡素、促皮质素、促黄体素、促胰液素、胃粘膜素。

乙　三十多种啦。

甲　糜蛋白酶、胰蛋白酶、胃蛋白酶、胰酶、胃酶、弹性酶、透明质酸酶、中性蛋白酶、胆酸、核酸、肝素钠、胆膏、肝素、后叶针、胆固醇、脑磷质、血原质、组织胺、维他蛋白乙、细胞色素丙、肝B12、

胖得生、眼药水、胆浸膏、脾浸膏、透析胆盐、玻璃体、维蛋白、胆酸钠、人工胃液、代血浆、心舒平、咳喘宁、消炎灵、百咳灵、尿崩灵、通血灵、合成牛黄、蛋白胨、猪皮明胶、血压平；还有猪皮做的止血海绵，猪毛做的胱氨酸片，猪血做的水解朊白，猪喉头骨做的硫酸软骨素，……多少种啦？

乙　我数不过来啦！

这一大段，从词句上来念，较为别嘴。但是，演员将这些既长又别嘴的句子，能够用很流利的语言一口气把它贯下来（当然，中间是要换气的），观众才不得不为演员精湛的技艺而拍手叫好。

"小贯口"的词句比较短，一般是插在段子中间的，也是较为常见的一种。如《闹而优则仕》中有这么一段：

甲　在揭批"四人帮"的斗争中，通过他们的种种表现，我对"闹而优则仕"有了一些了解。

乙　那你说一说"四人帮"他们是怎么闹的呢？

甲　他们为了推行闹中夺权的反革命策略，提出了"踢开党委闹革命"的反动口号。闹的名目繁多，种类不同。

乙　具体地来说，他们都闹什么呢？

甲　闹资产阶级派性、闹无政府主义、闹分裂、闹山头、闹对立，上头闹、下头闹、明着闹、暗着闹、胡闹、乱闹、瞎闹、无理取闹、又哭又闹、不叫闹偏闹、想怎么闹就怎么闹。

乙　好嘛，我看这都不是什么好闹。

这一段，是用并列排成的"小贯口"，由于语句精炼，用

"闹"字来作为每句的落尾，听起来有滋有味，不贫乏，使观众听着听着就不由自主地对"四人帮"一伙企图乱中夺权的丑恶嘴脸，发出了辛辣的嘲笑。

还有一种"小贯口"，是用合辙押韵的手法来表现的，说起来朗朗上口。例如《高原彩虹》中的一段：

乙 嘿！你到那儿干嘛去了？

甲 我到那个施工部队学习锻炼去了。

乙 噢！

甲 那地方是千山之祖，万水之源，风景秀丽，雄伟壮观，山峦起伏，群峰连绵，苍松翠竹，古树参天。珍禽异兽，布满深山，急流瀑布，彩虹飞泉。那真称得起江山多娇，气象万千。

乙 还真有点儿诗情画意！

甲 刚刚开头，说得简单，详细介绍，最少一年。

乙 啊?!一年谁受得了哇！

这种"小贯口"，由于它词句优美，上下对衬，合辙押韵，使语言的艺术风格更加完美了。

总之，"贯口"的使用方法很多，对风景的描绘，人物的形象，物品的种类，以及各种表现的罗列都易于使用"贯口"的手法。在格式上，排比、对衬、同音、同意，以及小段的叙述都可以。"贯口"在相声作品中如运用得好，能收到其他类型所达不到的效果。但是，在使用"贯口"时，词句一定不能拖沓繁琐，一味地追求长篇大论，将"贯口"变成了冗长的报告。

对口相声还有一种类型，叫做"柳活儿"。"柳"在相声行话中就是唱的意思；"柳活儿"即是以唱为主的段子。在

相声的艺术手段里，对“唱”还要做详细的介绍，这里就不多谈了。

总的来说，对口相声可以分成以上几大类型。在使用时，可以把它们单一地使用，也可以综合地使用。不管怎么用法，都要根据作品的情节、内容来决定它的表现方法。

三 群口相声

由三个或三个以上的演员表演的相声，都统称为“群口相声”。

群口相声的演员，除去“逗哏”和“捧哏”以外，又增加了“泥缝儿”，即是由演员丙或丁来担任的角色。“泥缝儿”这个词儿，顾名思义，就是说演员能够将“逗哏”和“捧哏”表演中存在的“缝子”（即不足之处），如同泥瓦匠泥房子缝儿一样，给“泥”起来。群口相声由于增加了演员，人物可以各自分担一定的责任，使得相声的表演更加细腻，结构更加严谨，气氛更加热烈。

为了使大家可以清楚地看到群口相声中演员之间的关系、演员间的相互配合，以及群口相声的创作手法等有什么特点，现在用传统段子《扒马褂》中的一节为例，来说明一下。《扒马褂》是由三个演员表演的，人物性格各有不同。甲（“泥缝儿”）是一个帮闲者，因为借了丙（“逗哏”，一个游手好闲的浪荡公子）的一件马褂。而丙说起话来云天雾地，在乙（“捧哏”）的面前胡吹一气。乙听了以后不相信，丙处于

难堪的局面 就将甲拉出来为他证明，以显示自己的本事。甲因为借了丙的马褂，如不替丙证明，就有随时被扒去马褂的危险，迫于无奈，只好站出来为丙圆谎。作品借此对社会中那种阿谀奉承，吹牛拍马的恶劣风气，进行了强有力的讽刺。请看下面一节：

丙 有一天，我们几个到聚宾楼去吃饭，正想不出要什么菜呢，就听打楼底下“嗖”地一声，飞进来一只烤鸭子。我们几个，就把这只鸭子给吃了。

乙 得得得，你别说了，这都象话吗？这烤鸭子还能飞吗？根本就没有这么回事儿！

丙 怎么没这回事儿？你不信，问他去。

乙 （向甲）哎，你过来，我问问你，到聚宾楼去吃饭，打窗户飞进来一只烤鸭子，你说有这事儿吗？

甲 你吃饱了撑的？哪会有这事儿呀！

（丙过来脱甲身上的马褂）

甲 哎，你不是答应叫我穿一个月吗？

丙 一个月呀？一会儿也不行！

甲 怎么？

丙 你说，喝酒打楼窗飞进一只烤鸭子来，你知道不？

甲 噢，（对乙）飞烤鸭子是他说的？

乙 嗯。没有？

甲 有！

乙 啊！有？那您说说这烤鸭子是怎么飞进来的？

甲 它不是这么回事吗，不是……啊……可说呢。

乙 什么叫可说呢？

甲 啊，它不是……飞烤鸭子吗？

乙　啊。

甲　您比如说吧，这鸭子，啊……它烤熟了就自然会飞了。

乙　不象话！

甲　啊，是呀，它不是这么回事吗，啊……那天不是在聚宾楼吃饭吗，聚宾楼没有烤鸭子，新味斋才有呢。所以……啊，它自己就飞来了。

乙　你这都象话吗？

甲　（实在没主意了，忽然地）噢，对了！它是这么回事儿——那天有人给新味斋打电话，要一只烤鸭子。服务员拿着钩杆给送，刚走到聚宾楼门口，由东边来了个骑车的，没留神，撞了他一下，把他给撞个跟头，他手一抡，就把鸭子给抡上来了。它是借那个抡劲儿飞上来的，并不是自己飞上来的。

丙　行，你真行！马褂再穿三个月。

丁　嘿，这马褂效力真大！

群口相声的特点，在这里可以看得比较清楚了。一般来说，就是在于演员能够各自分担一个角色，使相声在表现内容情节性和题材方面有了充分的施展能力。从人物的分工来看，群口相声有点类似“闹剧”；但从语言、表演和演员之间的关系上来看，它仍然保持了相声艺术的显著特色。

群口相声在演员的“逗”、“捧”、“泥”这三者关系处理上要求是严格的。但是，这种关系也不是一成不变的。在不影响情节展开的情况下，有时也可以适当地变化三者之间的角色。但在变换时一定要交待清楚，主线要分明。

传统的群口相声中，为了活跃气氛，还利用了一些富有

特色的艺术表现手法。例如几个演员在一起，每人做一句诗，凑成一首，続尾句或是不伦不类的歪句，或者用三句半的方法来表演，还有用文字游戏的方式来组织的。这些手法，都可以起到烘托气氛的效果，我们也可以适当地借鉴这些方法。

常见的相声形式主要有以上几种。近些年来，随着相声艺术的不断发展，新的相声表演形式也在不断地涌现。如"化妆相声"、"相声剧"等。

相声不同的表演形式，不仅是以几个演员表演来决定的，也是由它所要反映的作品主题和内容来决定的。不论哪种形式，又都有它自己的特点和长处。我们在创作时，应根据作品要反映的情节内容来选择其适当的形式。

第四章　相声的结构

相声的结构，从整体上来说，可以把它分成“垫话”、“瓢把儿”、“活儿”、“底”这四个部分。每一篇相声作品，都是由这四个部分组织起来的一个有机整体，但这四个组成部分又各自起着不同的作用。

一　“垫　话”

“垫话”，就是一段相声用作垫场的话。它类似于话剧的序幕，说书的开场白，小说的引子。“垫话”是使相声由开始到进入情节的第一步，也是极其重要的一步。

“垫话”在一段相声里边起着一个压场的作用。它能挑起观众的情绪，将观众的注意力牢牢地引到你要叙述的内容里来，以便使整个段子的表演顺利进展。同时，它也为整个段子情节的发展、矛盾的展开作了必要的铺垫。

“垫话”要开门见山，语言要精粹。但是，每一个“垫话”的结束部分，都必须是一个大的“包袱”。这个“包袱”，是整个相声里出现的第一个大“包袱”，因此，我们把这个“包袱”称为“开门包袱”。过去，相声界的老艺人有这么一句常话：段子能不能抓住人，关键就在“开门包袱”响不响。由此可见“开门包袱”在相声中所起的重要作用。就好象我们到一个地方去参观，一进门我们看见的就是一番美丽的景象，就会立即给我们以好感，促使我们提高继续往下参观的兴趣。反之，我们一进大门所看到的是一片冷冷清清的场面，就会使我们感到失望，降低看下去的情绪，甚至一走了之。同样，如果相声的“开门包袱”打不响，不能引起观众一场大笑，门就开不开，观众的注意力引不进来，情绪挑不起来，那肯定会直接影响下面内容的叙述。

在创作时，“垫话”的设计可长可短。我们所见到的一些相声作品中，有的“垫话”长达数十句，而有的“垫话”则只有几句。但是，不管“垫话”的长短，都是为整个作品的主题思想服务的。“垫话”的设计一定要围绕着作品的中心内容来转，要把它和整个段子的主题紧密地联系起来，切不可拉扯太远，漫无边际，忽略了作品思想的完整。有的作品明明写的是工业题材，而“垫话”却是其他方面的内容。这样，虽然把观众逗乐了，但是却破坏了作品思想的整体结构。还有的“垫话”过长，甚至能超过正段，致使观众听了半天仍摸不着头脑。这两种滥用“垫话”的作法，我们都要坚决避免。

现在，我们就以相声《帽子工厂》为例，看看它的“垫话”部分是怎样设计的：

甲　最近有家工厂的货卖不出去了。

乙　工厂的货还有卖不出去的？

甲　没人要。

乙　什么产品？

甲　帽子。

乙　我要！我正好没帽子。

甲　那帽子可大。

乙　帽子大点戴着痛快。

甲　份量重。

乙　那戴着多暖和啊！

甲　你戴上受不了。

乙　戴帽子有什么受不了的？我受得了。

甲　戴上可就摘不下来了。

乙　什么帽子？

甲　反革命帽子。

乙　受不了！

以上就是《帽子工厂》的“垫话”部分。这个“垫话”从一家工厂的货卖不出去，到引出帽子，逗哏的是在说“四人帮”的帽子工厂，而捧哏的则误以为是戴的帽子，这样就形成了误会。通过几句铺垫，逗哏的揭开了秘密，这样就形成了一个大“包袱”，从而把整个段子的大门向观众敞开了。这段“垫话”的设计，语言简练，手法巧妙，构思新颖，既使人感到风趣有味，又可将观众注意力一下子就吸引到了作品的主题——帽子上面来了。使“垫话”与作品的整体有机地联系在一起了。

二 "瓢把儿"

"瓢把儿"，是由"垫话"过渡到作品的中心内容——"活儿"的一个部分。"瓢把儿"在这里起到的是一个桥梁的作用。由"垫话"到"活儿"，就好象是一条河，要过河，就要搭起一座桥才能过去。就是说，由"垫话"到"活儿"必须要有一条连接线。这座桥和这条连接线，在相声里就叫做"瓢把儿"，从字意上来分析，"瓢把儿"就是水瓢的把子。水瓢的把子和瓢是紧密联接的。相声里的"瓢把儿"也就和水瓢的把子一样，把"垫话"和"活儿"给紧紧地联结在一起，并由小进入大，吸引着观众，将观众的注意力由"垫话"很自然地随着"瓢把儿"进入了相声的"活儿"。

"瓢把儿"的作用是承上启下，要求转的自然。这同"垫话"的设计关系也很大。"垫话"如果设计的离题太远，则"瓢把儿"的转入就会显得别扭。

"瓢把儿"的运用也要适时。就是说"垫话"部分一结束，"门"开开了，就要立刻由"瓢把儿"转入"活儿"，否则会使相声的整体结构松散。

拿《帽子工厂》的"瓢把儿"部分来说，它仅用了两句话，就很自如地由"垫话"进入了"活儿"：

乙 哪个工厂卖这种帽子？

甲 就是"四人帮"开设的"帽子工厂"。

乙 那是王张江姚反党集团的买卖。

这里，作者没有耗费笔墨，而是以揭示作品的主题思想为出发点，很快地就由帽子转到了“四人帮”反党集团的罪行上边。这个“瓢把儿”真正起到了承先启后的作用，把“垫话”到“活儿”之间的桥很自然地搭了起来。

三 “活儿”

“活儿”，又叫“大梁子”，是相声作品中要表现主题、展开矛盾的主体部分。因此，它在相声的整体结构中，是最基本、最重要的部分。

顾名思意，“活儿”就是要求我们在创作、表演相声中，一定要将这一段相声写活了、讲活了、演活了，这就要求“活儿”部分的创作，一定要有巧妙的构思和周密的布局。同时，在构思情节时，要设计安排好一个个风趣幽默的“包袱”。在紧紧围绕主题思想的前提下，把这些大小“包袱”同情节有机地贯穿起来，才能保证作品不断上升，掀起一个又一个的高潮。

“活儿”部分出现一些好的“包袱”，我们把它称为“拦腰包袱”。“拦腰包袱”一般多带有情节性（也有一些为了烘托气氛而设计的“包袱”）。相声中，如果仅有好的“开门包袱”，而在“活儿”部分没有几个打得响的“拦腰包袱”，那么，就会使作品显得拖沓冗长，内容平淡，结构松散，也会使观众的情绪低落，使整个作品流于失败。

下面，我们不妨再拿《帽子工厂》的“活儿”部分为例

剖析一下，看看它是如何构思情节、安排层次、设计"包袱"的。

《帽子工厂》的"活儿"部分，大致可以分为七个段落，分解如下：

1　从"王股东亲自坐阵……"到"来顶处理的吧"，这为第一段落。这一段里作者围绕"四人帮"开设的帽子工厂里的各种不同式样的"帽子"，设计了"还制作了一批'马拿扒'帽子"和"大中小三号"这三个小贯口，以及"来顶处理的吧"这三个"包袱"。通过这三个"包袱"的铺和抖，揭露了"四人帮"对人民实行法西斯专政的罪行。

2　从"怎么就戴不上？"至"谢谢妈"，这是第二段落。这一段落中，作者通过"煤球，我看跟元宵一个模样"，"凡是球都见棱见角"，和"谢谢妈"等一连串"拦腰包袱"，揭露了"四人帮"及其一伙阴谋集党、拉山头、搞宗派，大搞顺帮者昌、逆帮者亡的丑恶嘴脸。

3　从"他帽子再多也戴不到我头上"到"掏什么凶器"，这是第三段落。这一段里，通过一连串争辩形成的"包袱"，揭露了"四人帮"一伙挖空心思、制造罪名，给广大干部和群众戴帽子的无耻手段。

4　从"江老板为了当女皇……"到"疯狂对抗毛主席的指示"为第四段落。这一段，揭露了"四人帮"疯狂反对毛主席、周总理和华国锋同志的反革命罪行。这一段虽然没有一个经过组织的很响的"包袱"，但运用了抬杠式的手法，使得语言很脆，引起观众共鸣，而产生"包袱"。

从"江老板到处煽风点火"到"好一个唯生产力论"；从"她到部队公开给部队首长扣帽子"到"这帽子给我扣上

了”；从“她到农村是怎样表演的”到“我就是红色的吕后，布尔什维克的吕后，二十世纪七十年代的‘密司吕’”，分别为五、六、七三个段落。这三个段落，通过工、农、兵这三个侧面，揭露了“四人帮”到处扣帽子的丑恶表演。在这三段的结尾处，都分别设计了“好一个唯生产力论”、“走资兵”、“密司吕”等三个“包袱”。

这七个段落，以“四人帮”开设的帽子工厂的活动为主要情节，围绕着这条主线层层剥开，有机地组成了“活儿”部分，使作品真正达到了主题鲜明，层次清楚，环环相扣，引人入胜的地步。

从《帽子工厂》的“活儿”部分我们还可以看出，它在“包袱”的运用上，新颖而有特色。在每个段落里，作者都安排了若干个大小不一的“包袱”。这些“包袱”又都是围绕着作品的主要情节——“帽子”来展开的。特别是每个段落的结尾处，基本上都有一个较响的“包袱”，因而使作品的整个“活儿”时起时伏，主题也随之挖掘得更加深刻了。

四　“底”

“底”，系指相声的结尾部分，有时也指相声的最后一句话。

在一段相声的整个结构中，“底”是极为重要的一个组成部分。“底”，是整个相声的最高潮部分。它既是故事的结局，又是对于矛盾的最后评价。同时，又使作品在笑料爆

尖的最强烈之处结束了。因此，“底”必须是个“大包袱”。这样处理有利于给观众造成回味的感觉，也更有利加深观众对这段相声的印象。这种方法，正是相声艺术的独特之处。

相声界老艺人对“底”的使用是非常慎重的。在“包袱”的安排上，始终都考虑着会不会影响“底包袱”。为了保证“底包袱”的绝对效果，从“开门包袱”起，直到“活儿”中都为“底”作了安排和铺垫，有时往往舍弃了“活儿”中一些影响“底包袱”的“包袱”，这在相声术语中叫做“保底”。对于那些不顾“底包袱”的效果，而在“活儿”中拚命地加“包袱”，以致影响了“底包袱”的作法，演员把它称为“抛底”。从老艺人对“底”的重视上我们可以看出“底”的重要，这就更应引起我们对“底”的重视。

由于相声作品的题材不同，所以对于“底”的处理，使用手法也不一样。有的“底”明朗，有的“底”含蓄，有的“底”有寓意，有的“底”却是一针见血，这要根据作品所要反映的主题来决定，不是照搬照套所能决定的。就拿相声《打电话》为例，它的“底”是这样的：

甲 下车之后你往对面瞅，从西边数第三个电线杆子，我在那儿等你。好不好？七点一刻开演，我七点等你，七点钟啊，准时，不见不散啊！……哎，小王啊，那什么你别来啦。”

乙 别来啦？

甲 现在都八点半啦！

乙 嘻！

这个“底”，就是在情节发展到了最高潮的时候结束的。它虽然没有以第三者的身份对这个讲话好罗嗦的人加以最后

的指责，没有用大量笔墨去向观众解释讲话啰嗦的害处，但是，从这个“底”里，使观众很长时间都不会忘记这个讲话啰嗦的人物。这样的“底”，能使观众在最后的笑声中得到启发，并留有余味，这就是这个“底”所起到的作用。

这里，不妨再以相声《帽子工厂》的“底”部分为例，来看看它的“底”又是如何设计的：

甲　以华主席为首的党中央英明果断，一举粉碎了“四人帮”反党集团。

乙　消灭四害，人心大快。

甲　这个江青连哭带闹，“你们这是迫害‘革命旗手’。”

乙　还扣帽子哪！

甲　“天哪！我的武则天哪。”

乙　还想当女皇。

甲　她连蹦带跳，“叭”一下子……

乙　什么？

甲　假头套甩出去啦。跟林彪一模样。“帽子，帽子！”

乙　她找帽子。

甲　我们给她戴了一顶，不大不小正合适。

乙　什么帽子？

甲　资产阶级阴谋家、野心家！

由帽子开头，到帽子结尾，前后呼应，始终围绕着这个中心。这种“底”的处理，为作品能够进一步再现主题起到了很好的作用。这个“底”的绝妙之处，在于虽然前后说的都是帽子，但不同的是，由帽子工厂的大老板给别人扣帽子说起，最后的结局却是恶人自食其果，给自己戴上了一顶资产阶级阴谋家、野心家的帽子。这样的“底”，使作品的主

题得到了进一步的升华。

相声没有“底”就没有高潮。所以，在创作相声时，一定要在“底”的设计上狠下一番功夫。为了“保底”，在作品的最后部分应该尽量少安排一些零碎“包袱”。还要注意，不能节外生枝地去硬凑“底”，将“底”和作品的主题截然分开。更不能象“四人帮”一伙要求那样，将相声的“底”篡改为标语口号式的结尾，这种作法，是从根本上抹煞了相声的艺术性。

“底”一定要脆。收“底”的时候，要象快刀斩乱麻一样，收得越利索越好。该收“底”而不收，会使作品拖沓松散。有的人在结尾时总怕问题交待不清楚，生怕观众不明白作品的意思，于是就左交待、右交待，谁知，越交待反而越收不住“底”，观众也是越听越糊涂。这样就大大削弱了作品的思想性和艺术性。这些弊病，我们应当引以为戒。

第五章 关于“包袱”的创作技巧

相声是一门笑的艺术。每一个相声作品，都是由一个个笑料组成的。而相声离开了笑料就不成其为相声了。相声演员对笑料共称的一句行话，叫“包袱”。为什么要叫“包袱”呢？这是因为相声里每一个笑料形成的过程，就如同日常生活中我们系包袱的过程一样。当演员开始进行表演的时候，就如同在观众面前铺好了一块包袱皮。这时，演员通过语言，将构成笑料的各种因素象装货物一样，一件一件地装进包袱皮里。等到货物装满，又当着观众的面，偷偷地将包袱皮系紧。时机成熟后，突然在观众面前抖开。由于这些笑料是当着观众的面不知不觉地装进去的，所以，再将“包袱”抖开的时候，观众才看清了包袱里装的是什么货物，造成出乎意料的感觉，引起了笑声。

相声，就是由一连串大小“包袱”来组成的。过去，相声界老艺人有一句常话：“包袱”是相声的骨头。谁都知道，骨头在人的身上是起撑架子作用的。在这里，就是说如果没有“包袱”这些骨头撑着，也就没有相声这个架子。侯宝林同志在谈

到相声的“包袱”时说：“‘包袱’是相声的主要表现手段。一个段子没有‘包袱’就不成其为相声。虽有‘包袱’而抖得不响，也不会成为好相声。一个相声段子如果没有几个响‘包袱’，恐怕是作者和演员最苦恼的事了。”由此可见，相声之所以成为语言艺术，其艺术精华也正是表现在“包袱”上。

“包袱”在相声中，还是表现作品的主题、揭露矛盾、刻画人物、烘托气氛的重要手段。一个好“包袱”所以能够使观众发出笑声，正是因为这个“包袱”里所描述的事情、刻画的人物、说明的问题使观众产生了强烈的共鸣。相声中的每一组“包袱”，基本上是作品的一个段落(我们可以从上一章所举《帽子工厂》“活儿”一例中看出)。相声就是由这一组组的段落“包袱”连贯而成的。因此，我们在创作中，每个“包袱”都要和作品的情节、内容紧密联系起来。

在相声创作中，我们反对那种不要“包袱”的错误作法。但是，我们也反对那种单纯为了追求“包袱”而不顾作品的思想内容，去节外生枝、玩弄噱头、搞“包袱主义”的庸俗作法。只有正确地认识“包袱”、对待“包袱”、使用“包袱”，才能够真正地发挥“包袱”的作用。下面，我们就来介绍一下有关相声“包袱”创作技巧上的一些问题。

一　“包袱”的结构和组织方法

“包袱”的结构，大致可以分为四个组成部分：第一是“铺”；第二为“垫”；第三是“系”；第四是“抖”。铺，

就是将“包袱皮”铺平，铺到所要表现的事物和环境上来，这是一个“包袱”的基础。垫，是为“包袱”达到最后的结果而垫路，是一个“包袱”的情节叙述部分。在垫的过程中，要将应该装进“包袱”里的货物(即笑料)，一件一件、仔仔细细地装进去，这是一个“包袱”能否打响的重要因素。系，指系扣，就是说当“包袱”装到一定程度的时候，用巧妙的办法将“包袱口”给系起来。抖，即是抖响“包袱”，也就是说在时机成熟后，将“包袱”在观众面前抖开，让观众看清楚“包袱”里所包的内容，也是一个“包袱”的最后开花结果之处。“包袱”的这四个组成部分，是一个有机的整体，缺一不可。哪一部分稍微松懈，都会直接地影响“包袱”的艺术效果。

为了分清“包袱”的四个组成部分，下面，我们就结合传统相声《文章会》的“垫话”，将“包袱”的组织过程逐一地加以解剖。

甲　我这人不但能写，而且能画。

乙　噢，您还是一位画家？

在这里，甲一开始就将“包袱皮”给铺到画上了。为了能引起观众的注意，乙又紧接甲的话尾，加以引伸，将甲上升到“画家”的地位，这就使得“包袱皮”铺得更平了。

甲　象现代画家齐白石，古代的郑板桥、唐伯虎、米元璋，他们都各有所长。唐伯虎的美人画得最好，可谓一绝。米元璋的山水、郑板桥的竹子，谁看谁爱。我要和他们比起来，我比他们……稍微强点儿。

乙　噢，哪点儿强啊？

甲　我是全行，不管是山水、人物、草虫、花卉，工笔

的、写意的，没有咱不行的。这就是我最大的优点。

乙 嗬！你真是一专多能啊！

这里，甲开始往"包袱"里装货了。他滔滔不绝地夸赞了一些有名的画家，实际上却是在炫耀自己。从"我比他们……稍微强点儿"这个小"包袱"里，可以意识到这个"包袱"里装的货物，就是"我比他们强"。强在哪里呢？就强在"我是什么都行"。同时，乙又紧接着加上一句发自内心的赞叹，将通往最后抖响"包袱"的路给垫平了。这样一来，就使得"包袱"里关于甲是一位了不起的画家的货基本上是装好了。

甲 但是我也有缺点。

乙 缺点谁都难免。你是什么缺点哪？

现在，"包袱"开始系扣子了。由于甲说自己也有缺点，因此给观众的思想上造成了错觉，将注意力放到甲的谦虚上面。乙进而又说"缺点谁都难免"，这就使"包袱口"系得更紧了。"包袱口"一系紧，乙便将话锋立即岔开，引入正题，提出了"你是什么缺点哪？"这个问题，由此，为甲抖响"包袱"造成了良好条件。甲马上接过话碴儿：

甲 也就是画什么……不象什么。

乙 啊！那叫缺点那？那叫不会。

"包袱"在这里完全抖响了，由缺点到画什么不象什么，前边的夸耀统统成为笑谈，构成了一个强烈的"包袱"。

从这个"包袱"的例子里可以看出，它正是因为前面铺得平，中间垫得稳，收口收得紧，所以，最后"包袱"才能抖得响。就拿中间出现的"我比他们……稍微强点儿"这句

话来说吧，按理说这是一个小“包袱”，但在这里，它起到的却是一个垫路的作用，是让后边的大“包袱”能收到更好的效果。由此可见，“包袱”这四个组成部分的联系是多么密切。

在相声作品中，当一个“包袱”结束以后，紧接着就要为下一个“包袱”进行必要的铺垫。否则，就会形成脱节，影响整个作品的完整，气氛也会随之凉下来。但是，不论“包袱”的长短，都要分为这四个过程来进行组织。我们不妨紧接着以上的例子往下进行，看看它下面的一个短“包袱”的组成：

甲　瞧，你这人不懂得客气（“包袱皮”又铺到了“客气”上面，让观众误解为此人还是谦虚），哪儿能真不象呢？（加以引伸，进一步将“包袱皮”铺平了）有时候我画个美人，让您这么一看——（这就将货装进去了，基本上把路垫平了）

乙　象个美人？（将观众的注意力完全引到了美人上面，进一步给观众造成错觉，由此将“包袱口”系紧了）

甲　象个李逵。（说了半天还是不会，从而抖响了这个“包袱”）

乙　去你的吧！

这个“包袱”看起来很简短，但它的组织过程仍然是按照铺、垫、系、抖这四个部分来进行的。真可谓麻雀虽小，五脏俱全，“包袱”虽短，过程不减。

在组织“包袱”时应该注意的是：铺，一定要铺得平。如果“包袱皮”铺得不平，或是乱铺一气，会使观众对这个“包袱”所要表现的内容概念不清。垫，一定要垫得稳。垫

得不稳会使观众听了觉得不可信，感觉模糊。有时甚至会过早地揭穿"包袱"的谜底，让观众事先就看到了"包袱"里所装的玩意儿，这就难以造成出其不意的艺术效果。系，一定要系得紧，系得巧妙。要在观众的眼皮底下神不知、鬼不觉地将"包袱口"系好，系得越紧，越容易抖响"包袱"。最后，抖"包袱"要抖得干净利落，不能拖泥带水。因为言语的杂乱无章，会分散观众的注意力，或使观众费脑筋的去猜想，这都会直接影响"包袱"的效果。

从"包袱"的总体结构中，我们还可以将它分为若干个组织方法。如：一种是"垫"和"支"的方法，这种方法，是组织好一个"包袱"的有效方法。

预先埋下伏线，在"包袱"抖响之前为其创造条件、提供因素，这叫做"垫"。

"包袱"垫好之后，而又采取虚的手法，将观众的注意力引入到另一个相反的方向去，这叫做"支"。

"垫"和"支"的使用方法有两种：一种是"垫"和"支"的配合使用；另一种是"垫"和"支"各成体系，单独使用。

"垫"和"支"的配合使用，往往见于一个相声的"底包袱"上。如相声《夜行记》的"底包袱"，就是用的这种手法：

甲　大风大浪我都闯过来啦，我还推着走啊？

乙　那马路没灯不能骑呀！

甲　没关系，我钻胡同。

乙　胡同没灯更危险。

甲　没关系，骑上车一钻胡同，"吱溜"一下子，他再找

我都找不着了，

乙 噢，你到家了？

甲 我掉沟里啦。

从“大风大浪我都闯过来了”到“没关系，我钻胡同”，都是属于“垫”的范畴。由此而发展到“吱溜一下子，他再找我都找不到了”，好象是告诉观众：我骑车技术高超，根本出不了危险，这就为“底包袱”垫好了最后一步。紧接着，捧哏的用“支”的方法，将听众的注意力支到了“你到家了”这一截然不同的方向去，让听众随之产生了错觉。这时，逗哏的再抖出“我掉沟里了”这个“包袱”时，听众的错觉消失，真相大白，“包袱”的效果因而就更强烈了。从这个“垫”和“支”的配合使用例子中，我们可以看出：“垫”的巧妙，使观众不会产生怀疑，而产生了艺术的真实感；而“支”的巧妙，可以让观众思想造成错觉，为出其不意地抖响“包袱”奠定有力的基础。这正是“垫”和“支”配合使用的显著优点。

“垫”和“支”还可以单独使用。“垫”在单独使用时可以起到一个衬托作用。如相声《舞台风雷》中，对胡、乱、吓三个部长不懂装懂的形象刻画：

甲 别说，从他们的言谈话语，可以听得出来，对我们的地方戏很有研究。

乙 他们说的什么？

甲 “据说唱河南梆子最好的要算梅兰芳啰！”“不不不，您记错了，梅兰芳是唱花脸女高音的！”

乙 什么乱七八糟的！

上边的“对我们的地方戏很有研究”，就是为下边什么

都不懂垫络的。当一个说“唱河南梆子最好的要算梅兰芳罗”时，可以看出这个家伙的无知。而另一个却急忙说“您记错了”，貌似很懂行，但紧接着却说：“梅兰芳是唱花腔女高音的”，这样就衬托出了他更是不懂装懂，使得这个“包袱”就更加可笑了。

应当注意的是，“垫”，不可垫得太多，也不能垫得太少。话垫多了，会使观众感觉罗嗦，反而会影响效果。而话垫少了，又不起作用。因此，“垫”，就要垫稳，要垫的恰如其分。

“支”在单独使用时，可以起到对比作用。例如《白骨精现形记》中的一段：

甲 “吕后、武则天，这样的伟大的政治家，我真是崇拜得五体投地啊！则天全权办理国事，人称‘大圣皇帝’。根据我的所作所为，早晚也是四个字！”

乙 “大圣皇帝”？

甲 “应该枪毙”。

这一段由截然不同的两句话，形成了鲜明的对比，因而听起来觉得可笑。这种“支”的手法，在相声里经常可以见到。

在单独使用“支”的手法时应当注意：两句话的对照，字数基本上要相等，两句话的内容、意思一定要相反。否则，都不可能起到对比的作用。

要组织好相声的“包袱”，一般说来，关键要做好“三番四抖”。“三番”，就是从铺开“包袱皮”到系紧“包袱扣”的全过程。这个过程之所以叫“三番”，即是要求我们往“包袱”里装东西时要装三次，然后再把“包袱”的扣子给系紧。

“四抖”是指抖“包袱”而言的。“三番四抖”的手法，是组织相声“包袱”的基本手法。在使用时少一番或多一番都不行，少了垫不稳，多了则容易露底。举例来看：

……

乙　你唱的这是海上渔歌啊！

甲　哟！你还真有点渔民的生活。

乙　我从小在海边长大的。

甲　这么说，你驶过船？

乙　驶过！（一番）

甲　你也摇过橹？

乙　摇过！（二番）

甲　你也出过海？

乙　出过！（三番）

甲　你也翻过船？

乙　翻过……没翻过！（四抖）

（《海燕》）

这个“包袱”，就是在前边通过三番的反复问话，层层推进，使乙和观众的思想都产生了错觉。因而当甲出其不意地提出了“你也翻过船”时，乙不假思索，照着前三番的回答脱口而出“翻过……”，又猛然醒悟过来，紧接着说道“没翻过！”观众这时也随之醒悟过来，这样就抖响了“包袱”。

“三番四抖”不仅是对某一个“包袱”来说的，还经常用于一个作品的整体结构。“三番”是作为一条伏线，贯穿于整个作品之中。每当在关键的部位上，这条伏线就要明显地展现一次，层层推进，反复强调，让观众不断地加深印象，为“四抖”创造有利条件。例如相声《昨天》，就是严格遵

照“三番四抖”的手法进行创作和结构的。这个段子把一辆洋车作为一条伏线埋在整个作品的结构中，贯穿全过程。下面我们就来看看作品中关于洋车的情节和“包袱”的安排：

第一番：从“我”大爷走投无路，王克章借了一辆洋车给他开始，“我”大爷拉车没经验，尽在胡同里转，半天也找不着坐儿；拉到东交民巷又被外国巡捕、国民党警察把洋车的挡泥板打碎了。

第二番：是在前半段的结尾处，“我”大爷买完面出来碰上了国民党伤兵，讹走了“我”大爷手中的剩钱，回头再找洋车，洋车却被偷走了，“我”大爷被逼成了神精病。

第三番：解放后，党和人民政府将“我”大爷送进了医院，经过十年的治疗，病痊愈了。他从医院偷偷溜出来，由于对十年来的变化不了解，一路上闹了许多笑话。“我”找到了他，让他坐上了汽车，司机过去也是拉洋车的，他却叮嘱司机留神车别丢了。回家后见到王克章，“我”大爷赶紧告诉王克章洋车被他搞丢了。

最后到结尾时，解放军给“我”大爷送来了丢失的皮包，百货公司的广播里又在播送失物招领的通知，“我”大爷又一次想到了解放前丢失的洋车，要到招领处去领洋车，从而彻底抖响了这个“包袱”。

从这个例子中可以看出，如果前面不通过这三番对洋车的强调，没有若干小“包袱”将洋车这一情节铺平垫稳，结尾这个强烈的底“包袱”就无法完成。这就是“三番四抖”的作用所在。

综上所述：相声的“包袱”是具有语言魅力的艺术。它有着一定的规律性。一个好“包袱”，应该是结构严谨，层

次分明，组织巧妙，吸引力强。这些规律性的创作方法，是经过了几代相声艺人的反复实践才总结出来的宝贵经验，值得我们在创作上很好借鉴、学习。

二 “包袱”的类型

相声的“包袱”应是千变万化的，不能千篇一律。一个相同的“包袱”如果在一段相声中多次出现，就会使观众听起来感觉乏味。这就需要我们来研究一下“包袱”的类型，以便在创作中能够更好地设计“包袱”。

相声中，“包袱”的类型很多。但是，按照传统的手法和“包袱”的内容来分析，“包袱”总的可以分为两大类。一类是从作品的内容和情节当中发展出来的、与内容和情节有着直接关系的“包袱”。这种“包袱”，我们把它称为“肉里噱”的“包袱”。另一类是从内容上来说与作品的情节无甚关联，是从语言趣味入手产生的“包袱”。这种“包袱”，我们把它称为“外插花”的“包袱”。

“肉里噱”“包袱”的“肉”，指作品的内容情节而言。“噱”是逗人发笑的话和语言。由于“肉里噱”的“包袱”是从作品的内容和情节中自然产生出来的，因此这样的“包袱”的好坏，就取决于作品的构思是否巧妙。作品构思巧妙，情节和矛盾有强烈的喜剧效果，才能使得情节和“包袱”融恰地结合在一起，随着故事的发展，使观众不断地发出笑声。

我们不妨从相声《夜行记》所叙述的一段情节中，看看

"肉里噱"的"包袱"是如何产生的。

甲　我从前门回来，到天安门那往西一拐，后边来辆汽车。它就在我后头"嘀嘀嘀……"这是干什么这是？

乙　你又走马路中间了不是？

甲　废话，我骑车不许我走马路哇？

乙　那是快行路。

甲　我骑的也不慢哪？

乙　他按喇叭的意思是让你躲开。

甲　让我躲开你想跑哇？休想！越按喇叭我越不躲，反正你不敢撞我！

乙　你这是斗气。

甲　嘿，到了南长街那儿，警察非让我靠边骑，唉，结果把他放过去啦！

乙　当然啦，那是怕出危险吗。

甲　放过去啦，我后边追。

乙　追？

甲　哎，咱们俩赛赛，倒瞧谁快。

乙　这是玩命呢！

甲　说老实话，汽车倒是比我跑得快，一直到府右街，一给红灯它站住，我才追上他。

乙　你追上了管什么用呀？

甲　绿灯一变，我盯着他，我是一步不落。

乙　你还追它？

甲　赛呀，一直到首都电影院那儿，我在他后边，红灯一亮，猛听"咔嚓"一声——

乙　哟，汽车撞人啦？

甲　哪儿呀，我撞汽车上啦！

乙　你怎么撞汽车上啦？

甲　它站住啦，我没站住哇！

乙　你倒是捏闸呀！

甲　我那闸不灵呀。

乙　那你赖谁呀？

甲　哎哟，这下子可把我摔坏喽。

乙　是呀！

甲　摔得我当时都爬不起来啦。

乙　你瞧瞧。

甲　卡路汽车上下来一个人把我扶起来啦。

乙　噢？

甲　我一瞧他呀，我又乐了。

乙　摔这样还乐哪？

甲　就是刚才撞药铺去的那老头。

乙　是呀？

这一段的情节连贯而又紧张，随着情节的发展，通过对一个不遵守交通规则的小市民形象在语言和行动上的刻画，"包袱"不断出现。其中象"我骑的也不慢哪"，"反正你不敢撞我"等蛮不讲理的话和"咱们俩赛赛，倒瞧谁快"直至"我撞汽车上啦"的自食其果下场，都自然形成了"包袱"。由于作品在这之前就介绍了"我"一赌气花二十八块钱买了一辆"除了铃不响，哪儿都响"的自行车和第一次把一个老头撞到药铺去了的事件，因此，当我们听到他撞汽车上时捏闸闸不灵，摔倒后车上下来一个人扶他，这人却又正是"我"刚才给撞药铺去的那个老头时，这些喜剧性的巧合情节，促

使“包袱”产生了强烈的效果。

从这里我们可以看出，巧妙地构思作品的情节，可以产生大量的“包袱”。而“包袱”的产生则会更加丰富和推动作品的情节发展。这正是“肉里噱包袱”的显著特点。

与“肉里噱”的“包袱”相反，“外插花”的“包袱”，它不是情节“包袱”，而是由外部“插”进来的。但是，由于它是靠语言的幽默，修辞的风趣等方法产生的“包袱”，所以能够起到很好的气氛调谐作用。如果运用得好，不仅会使作品增加一定色彩，有时还可以辅助情节的发展。例如传统相声《歪批三国》中的一个“包袱”：

甲　《三国》您看过没有？

乙　您要问我看过没看过……这也难说，一个演员么，许我们不说这套书，不许我们不看，看是看过。

甲　您看过有多少遍哪？

乙　看过多少遍？说不上来，没有记载。看完了往脖子后一扔，就完了。

甲　那么您大概看过多少遍，记得不记得？

乙　大概？反正这么说吧，《三国》这部书啊，我能默写。

甲　……噢?!您能背着把《三国》写下来？

乙　写不好，让您见笑，这二年脑子也不行啦，眼神也稍差啦。

甲　真是高人！

乙　不高，一米七。

这个“包袱”，是用夸张和答非所问的方式来构成的。能把《三国》这部书给默写下来，这本身就是吹牛，听起来

令人可笑，当乙回答甲"真是高人"的赞赏时，又说成是"不高，一米七"，更增加了一层风趣的色彩。我们再联系前边的内容来看，这段话实际上是乙对甲所说的"由打五岁就看《三国》，八岁那年就给各大学文学系讲课"的吹牛语言给以的回击时，便更会感到这段对话的幽默、风趣了。这个"包袱"虽然不是从情节中产生的，但却能和作品的主题结合起来，起到一定的辅助作用，推动了情节的发展。

几千年来，劳动人民创造出了大量幽默风趣的语言，为我们提供了丰富的素材，只要我们注意搜集和吸收生活中这些语言精华，无疑这对我们创作相声的"包袱"是很有帮助的。

根据"包袱"的内容和"包袱"同作品的情节关系，我们将它分为两大类。但是，从构成"包袱"的方式和手法上来看，"包袱"的类型就更多了。这里，我们根据传统的手法和较为常见的方式，将"包袱"初步归纳为如下一些类型：

（一） 矛盾式

矛盾式有两种：一种是事物的矛盾，一种是语言的矛盾。例如相声《高原彩虹》中的一段：

甲 你说他们住的象不象海军？

乙 象海军。

甲 但他们又在高空作业——半悬空中抡锤打眼。山鹰在脚下盘旋飞转，白云在身边环绕游动，就象驾驶飞机在天空中飞翔一样。

乙　那又象空军。

甲　说空军他们又在陆地上施工，开山放炮，筑路架桥。

乙　那又象陆军。

甲　说陆军他们又在水中战斗，迎激流，战恶浪，堵决口，搭人墙。

乙　又象海……到底是什么军？

甲　准确地说，他们是一支“陆军空中水战队”。

这一段是利用事物的矛盾构成的“包袱”。作者为把工程兵战士的生活形象地表现出来，说成海、陆、空三军都象，但又都不是，从而构成了矛盾。最后以“陆军空中水战队”这一特殊的名称来结束。使观众听后既出乎意料而又很合情理。

再如相声《画像》中的一个“包袱”，则是矛盾式“包袱”的另一种类型：

甲　……我一边画一边不住嘴儿跟他聊天。

乙　这是好办法。可聊什么呀？

甲　没题目，想什么说什么，主要是为了画画儿。

乙　那就聊吧。

甲　“张富贵同志，我还忘了问您啦，您贵姓？……”

乙　有这么问的吗？

甲　“您这大队生产搞的多好哇……也喂奶羊啦……头抬一抬……象您这儿的小公羊一天能挤多少牛奶？”

乙　你这都是中国话吗？

这一个“包袱”是使用了语言的矛盾。这种矛盾式的“包袱”，多用于没话找话，和因心情激动而表现出来的语无伦次。

（二） 夸 张 式

在相声中巧妙地使用夸张的手法，能够起到渲染气氛的作用。夸张，可分为艺术手法上的夸张和语言上的夸张两种。相声《帽子工厂》，在艺术手法上就生动、恰当地利用了夸张的手法。例如：

甲　他们要说：“煤球是白的……”

乙　煤球是白的？

甲　就冲这质问的态度，也得戴个小号帽子。

乙　那……

甲　得顺着说。

乙　那煤球，我看跟元宵一个模样。

甲　他要说“皮球是方的……”

乙　凡是球都见棱见角。

甲　“外国的月亮比中国的亮……”

乙　一个地方一个月亮。

这一段，就是准确地运用了夸张的手法，形象而又逼真地揭露了“四人帮”一伙颠倒黑白，肆意歪曲历史真相的丑恶嘴脸。

语言上的夸张往往是通过对一件事物的形容、夸大，起到对所描述的这一事物的强调作用。例如《到处碰壁》中的一段：

乙　你往地上吐一口痰，就如同一颗炸弹一样。

甲　那往后谁也不敢往地下吐痰了，一吐痰：“哐！”全炸趴下了。

把吐一口痰夸张为炸弹爆炸，这种夸张，正是为了强调随地吐痰的害处之大，所以夸张的合理。运用夸张的手法，切忌不能漫无边际地瞎吹，要夸张的合情合理。

（三）重复式

为了使观众加深对一件事物的印象，演员采取一次乃至多次地反复述说手法，这种方法就叫做重复式。例如在相声《友谊颂》中就有这么一段：

甲　你知道是什么牛啊？

乙　什么牛？

甲　是非洲原始森林里的一种野牛！

乙　野牛？什么样？

甲　这种牛，个大，一个足有一吨多重。

乙　是啊?!

甲　甭说别的，牛眼睛……

乙　多大个？

甲　（比划）这么大个。牛蹄子……

乙　多大个？

甲　这么大个。牛脑袋……

乙　多大个？

甲　这么大个。牛脾气……

乙　多大个？

甲　牛脾气有论个的吗？……

这就是通过重复的手法，对非洲森林的野牛进行了强调、渲染，加深了观众的印象。

（四） 对 比 式

把两种截然不同的事物或言行，巧妙地联系起来并加以对照，这种手法叫对比式。例如在相声《接骨专家》中，把汽车修配厂比成医院，就很形象、风趣。这一段是这样的：

乙　医院有挂号处，你们那儿有吗？

甲　我们有办公室，也是办理登记手续的。

乙　医院看病写病历。

甲　修配厂修车有修理单。

乙　医院有病床。

甲　修配厂有车床。

乙　医院有手术室。

甲　修配厂有车间。

乙　医院有药房。

甲　修配厂有材料库。

乙　医院有大夫。

甲　修配厂有技师。

乙　医院有护士。

甲　修配厂有技工。

乙　护士能打针。

甲　技工会钻眼儿。

乙　医院分科。

甲　修配厂分组。

乙　医院有妇产科。

甲　修配厂……就是这儿差点儿。

乙　怎么这儿差点啦？

甲　没听说修理完了大汽车，还带走一辆小汽车的。

这里，因为是把两种不同的工作放在一起加以巧妙地对比，对比的结果正是“包袱”的结果。这种对比式的“包袱”，是非常幽默、诙谐的。对比，还可以用于人物之间的对比上，如先进和落后的对比等等。

（五）误会式

误会的手法容易构成笑料，因此，这种手法在相声作品中，也是经常出现的。运用误会的手法，往往能够辅助情节的展开，并使得叙述生动。例如：

甲　……那天我在百货大楼买了个大口水瓶，买完了，走到半道儿碰到一对正在谈恋爱的。

乙　你怎么知道人家正在谈恋爱？

甲　我总在后边跟着，我看出来了。

乙　嗐！

甲　我跟着跟着，女同志回头问我一句，我赶紧躲开了。

乙　她怎么问的？

甲　“同志，还有奶油的吗？”

乙　嗨！拿你当卖冰棍的啦！

（《爱优点》）

误会一定要有依据。这一段中，正是因为前边铺垫了“我在百货大楼买了个大口水瓶”，所以，后边“还有奶油的吗”才能成为“包袱”。

（六） 比 喻 式

比喻，是以打比方的手法出现的“包袱”。这也是相声中常用的手法之一。相声中的比喻多见于演员之间的互相逗趣，或是借形象的比喻把需要叙述的事物生动地构成了“包袱”，展现在观众面前。如相声《喇叭声声》，一开始它就运用了比喻式的手法：

甲　我发现话一到你嘴里就特别有意思啊。

乙　相声就是用语言表达感情嘛！

甲　你的嘴很会表达感情，我得很好地向你学习。

乙　咱们互相学习。

甲　你向我学习没用，咱俩的嘴巴不一样啊。

乙　不一样？不都这模样吗？

甲　不一样。你的嘴巴可以说出很有风趣的语言，丰富多采的词句，成千上万的单字。我的“嘴巴”就会一个字。

乙　哪个字？

甲　“嘀——”

乙　嗐！这不是嘴巴，这是喇叭！

甲　对！是喇叭。喇叭，喇叭——汽车的喇叭，司机的嘴巴。

乙　噢，这么个“嘴巴”呀？！

甲　跟你这个不一样吧？

乙　不一样。那是铁的，这是肉的！

甲　那是电动的，这是自动的！

乙 行啦，别比了。

这里，把汽车的喇叭比喻为司机的嘴巴，既形象又能够说明问题。所以，有些相声作品为了说清技术上的一些问题，也多是用比喻式的手法。

（七） 岔 说 式

为了构成“包袱”，相声中往往出现这种情况：既掩盖事物的本来面目，绕着弯儿说话。明明是东，却硬要岔往西去，在抖响“包袱”的时候再一语道破。这种构成“包袱”的方法，就叫做岔说式。例如：

甲 我最近特别高兴，心里就象开花一样！

乙 对，粉碎“四人帮”，迎来了百花盛开的春天，在华主席英明领导下，大干社会主义，个个干劲百倍，人人心花怒放啊！

甲 对，可我心里比你还多开一朵花！

乙 多开一朵什么花？

甲 兰花！

乙 ……你心里开兰花，我心里开刺梅，扎不扎？

甲 我这兰花是个人名。

乙 谁呀？

甲 那是河东大队党支部书记，回乡知识青年，她是我哥哥的弟媳、我弟弟的嫂子、我妈的媳妇、我丈母娘的大闺女。

乙 是你爱人不就完了吗！

（《迎春花开》）

岔说，要岔的风趣而巧妙。从语言上来说，要带有一种诙谐而又正经的风味。

（八） 解 体 式

解体式是用来解决相声作品中遇见的较为繁琐的过程的"包袱"。解体式的运用，先是将事情发生的总过程加以概括，进行一番论述，然后再一个一个地进行剖析，抖出了"包袱"。例如：

甲 ……这一来引起了很大的震动，当时就听见呱呱呱，嘶嘶嘶，噗噗噗，哎哟哟……

乙 你说的这都是什么呀？

甲 这是当时球场上的情况。

乙 怎么这么乱那？什么是呱呱呱？

甲 当时观众热烈鼓掌，掌声不是呱呱呱吗？

乙 嘶嘶嘶呢？

甲 给他们拍电影哪。

乙 噗噗噗呢？

甲 新闻记者照像，闪光灯不是噗噗噗的嘛。

乙 那哎哟哟是怎么回事？

甲 有位记者为抢个镜头，没留神踩那位脚上了，那位穿的是凉鞋，一疼他不哎哟哟了嘛！

乙 你看这巧劲！

这一段把本来很杂乱的场面，运用解体式的手法，象电影一样把一个个镜头分别交待清楚，使观众一目了然。

（九） 跳出式

从一件事情跳到另一件事情上边；从一个人物跳到另一个人物的身上。这样的跳进跳出方法，也是构成相声“包袱”的方式之一。例如《画像》中的一段：

甲　你说这副脸膛怎么画，上什么颜色？

乙　那还上什么颜色？肉皮就是黄的。

甲　你去看看张富贵，是一副黑脸膛。

乙　那就再上点黑。

甲　但又透着红。

乙　那就再抹点红。

甲　红里还衬着紫。

乙　再涂点紫。

甲　我是画张富贵呀，还是画窦尔敦啦？

乙　是不好画。

甲　张富贵一抬头，你看那脸膛跟铁铸的一样。你当画你哪，人家铁铸的。

乙　我呢？

甲　面捏的。

由张富贵跳到窦尔敦，又由张富贵跳到了乙的身上。这样跳出的方法，起到了一定的对比作用。

（十） 颠倒式

把一句话或一个词汇故意颠倒着说，这样，能够使得语

言显得风趣而活泼。例如：

乙　噢，你是到坦桑尼亚、赞比亚去了。

甲　对，你知道那个地方吗？

乙　那不是非洲吗？

甲　对，那个地方离咱们这里还很远哪！

乙　有多远哪？

甲　我计算了一下足有二十多公里。

乙　二十多公里？那不是非洲，那是通州！

甲　通州干嘛呀？

乙　你不是说二十多公里吗？

甲　是啊，二十"多"公里呀。

乙　多多少？

甲　多一万多公里！

乙　嗐！你把大数搁后头了？！

（《友谊颂》）

（十一）反语式

反语式，就是把一句话的真意用反语来说，因而使语言显得俏皮、幽默。用反语式的"包袱"揭露丑恶、进行讽刺最为合适。在运用这类"包袱"时，必须要配合演员和人物的跳进跳出的方式，不断揭露真相，这样效果会更佳。例如《真相大白》中的一段：

甲　我们大学党委对树大学迷当典型表示坚决反对。

乙　对。大学迷入学动机就有问题。

甲　"有什么问题呀，人家报考大学不是为了离开农村。"

乙　噢？

甲　“就是想回城市。”

乙　一样啊。

甲　“人家为了上大学，吃不好、睡不着、走后门、泡蘑菇，人家还下了决心，考不上大学就自杀，你们谁敢哪？”

乙　不象话！大学迷考试都不及格呀。

甲　“谁说的，人家得了六十分嘛！噢，对了，八门加一块。”

这一段，从语言上来说仿佛是在夸奖大学迷，而实际上是在用反话来揭露大学迷的肮脏灵魂。再加上甲跳进跳出的表演，不断地用“就是想回城市”、“八门加一快”等语言来揭露真相，从而显示了讽刺的威力。

（十二）反常式

反常式，一般多用于作品在表现正面人物因心情激动而语无伦次，或者是反面人物的利令智昏。在这种情况下，语言或行动往往都会出现反常现象。例如《好师傅》中：

甲　我一见郝师傅，就打心眼儿里爱他。我急忙走上前去，紧紧握住郝师傅那长满老茧的双手，激动得我真不知向师傅说句什么才好了。

乙　你怎么说的？

甲　我说：“郝师傅，这个……你可……你可真好哇！”

乙　嗐！有你这么说话的嘛？！

（十三） 曲 解 式

曲解式往往用来表现对待一件事情或一个词汇，从字意上对它进行歪曲解释，借以构成“包袱”。例如相声《四人帮办报》中的一段曲解式“包袱”：

甲 “要向读者介绍几位历史人物，其中要突出慈禧、吕后、武则天。”

乙 宣传这三个人？

甲 “三突出嘛。她们虽然不在一个朝代，这三位都是法家……”

乙 都是什么朝代？

甲 “这是一般的历史常识喽，慈禧……在唐朝，搪瓷嘛。”

乙 嗯，还塑料的哪！

甲 “吕后在……宋朝喽。”

乙 宋朝？

甲 “吕宋烟嘛！”

乙 嗯！现在都有过滤嘴儿了。

甲 “那是她的后代了。武则天……在武汉。”

乙 武汉？

甲 “湖北省。”

乙 我知道。

甲 “知道还问我。”

乙 真是个大草包。

甲 “……武则天是一位……了不起的数学家嘛！”

乙 武则天是数学家？

甲　“那个小数点算不尽就要四舍五入，这就是她的创造。”

乙　她的创造？

甲　“四则舍，五则添嘛！”

乙　这么个五则添啊！

这种从字意上来进行不伦不类的解释方法，将这个不学无术的大草包揭露得淋漓尽致。曲解式的讽刺性忒强。

（十四）巧合式

事情的偶尔巧合，也容易构成“包袱”。举例来看：

甲　司务长披上雨衣，就往外跑。

乙　干什么去呀？

甲　给岗哨送雨衣去。

乙　真关心战士。

甲　送完雨衣，围着营房转一圈儿：“哟！三排的窗子没关。”（关窗户）“这靶板还在外边放着哪！”（抱靶板）“谁刷的鞋呀？全淋湿啦！”（拿鞋）“谁把皮帽子放窗户台上了。”（欲拿）“嗷！”

乙　怎么啦？

甲　猫！

乙　嗐！你倒是看清楚喽！

（《我们的司务长》）

将皮帽子和猫巧妙地结合在一起，形象地构成了“包袱”。巧合还可以用于情节的巧合上，例如《夜行记》中夜行者和那个老头的两次巧遇。应当注意，巧合一定要注重巧的合情

合理，不能硬往一块拼凑。

（十五） 新 奇 式

新奇式是利用新鲜、奇特的语言来构成的“包袱”。按照一般常识，有些事情是不可能在生活中存在的。但是根据相声艺术的特殊手法，就可以使这种不可能存在的事，用“包袱”的手法出现，并使其存在得合情合理。例如《老站长》中的一段新奇式“包袱”：

甲 可恨万恶的“四人帮”，为了篡党夺权，破坏我们的科学研究事业，说什么没有科研照样长庄稼。

乙 胡说八道！

甲 最后在我们站长身上下了毒手啦。

乙 怎么了？

甲 把我们站长逼成女的了。

乙 啊！站长不是男的吗？

甲 是啊！男的也得生孩子。

乙 没听说过！

男的变成妇女并生孩子，这是谁都没听说过的事情，但却在相声里出现了。这和后边出现的“枪毙以后又跟他们讲上理了”都是一样，可算是新奇。但是，作品紧接着说出了站长之所以“变成女的”并“生孩子”，都是“四人帮”迫害知识份子的阴谋诡计。这样联系起来再看，就合理了。

构成“包袱”的方式还有很多，诸如俏皮话、歇后语、大实话、对偶排比、自我嘲弄、方言土语、合辙押韵……等等，都能够构成“包袱”。

以上我们列举了一些“包袱”构成的方式，目的是让大家能够认识和熟悉其中的技巧和手法，从中取得经验，在创作中能够借鉴和发展“包袱”的类型，丰富相声的艺术特色。而不是让大家照着葫芦画瓢、照搬照套。随着现实生活的发展，新的式样“包袱”也正在不断地涌现，并越来越多。在《帽子工厂》、《如此照相》等一批新相声中，我们就看到和听到了不少新的“包袱”类型，提供了宝贵的经验。要创作出新的、为群众所喜爱的“包袱”，就需要我们不断地深入到生活中去，和群众打成一片，广泛地搜集群众语言，并加以提炼，这样，就肯定会创造出更多思想性、艺术性都很强的好“包袱”。

三　创作“包袱”时应该注意的问题

我们熟悉、了解“包袱”的结构和类型，为我们在创作中构思、安排“包袱”奠定了有利的基础。但是，要做到能够正确地使用“包袱”，还必须要注意两个问题。

一是“包袱”的设计既要在意料之外，又要在情理之中。相声作品中的每一个“包袱”，都是由作者虚构或加工出来的。“包袱”越是在观众的意料之外，其效果也就越好。但在这里必须注意，出乎意料之外并不是不合情理。要使“包袱”达到真实可信的程度，那就必须要做到合情合理，否则，观众是不会接受这样的“包袱”的。鲁迅先生曾经讲过：“讽刺的生命是真实，不必是曾有的实事，但必须是会有的实情。”

这是我们必须严格遵循的原则。如相声《夜行记》中，那个不遵守交通规则的夜行者，他骑自行车能将一个老头儿给撞到药铺里去，用纸灯笼当车灯将自己的袖子给烧着了；相声《打电话》中的那个好罗嗦的人，一个电话打了两个多小时，将看戏的时间都耽误了。这些夸张的情节和“包袱”，显然都是经过艺术加工的。这些虚构的“包袱”之所以能被广大观众所接受，正是因为它是“会有的实情”。这样的写法不仅不失真，反而更增强了讽刺的力量。这样的“包袱”，才能使观众感到新奇、有趣、可笑，并从中受到教育和启示。

有些相声作品中的一些“包袱”很出乎观众的意料，但抖响的时候却很不合乎情理。为了解决好这一点，相声中常用一种“缝包袱”的办法，即在“包袱”抖响之后，演员紧接着就用几句话把不合情理的部分象缝衣服一样把它给缝合起来，使它合乎情理。例如在相声《友谊颂》中有这么一节：

甲　那一天，我们正在原始森林里搞勘测，就听见“哞”的一声窜出一头野牛来，这头牛连蹦带跳，连吼带叫！

乙　哎呀，糟了！

甲　没关系，沉住气，这时候一位非洲朋友迎面跑过来要与野牛搏斗。我说：“马尔丁，不行，你快躲开，木辛加到我后边去，老赵千万别管它，有我呢！”

乙　你怎么办？

甲　我藏起来。

乙　啊？！藏起来呀？

甲　我藏到一个有利的地形，端起猎枪，啪！啪！啪！

就是三枪。

乙　把野牛打死了?!

甲　我吓唬吓唬它。

乙　不是打呀?

甲　野生动物是非洲人民的宝贵财富，不到万不得已不能轻易伤害它。

乙　对！爱护非洲的一草一木。

（注：注上·点符号的为不合理部分，注○圈符号的为缝合部分。）

这一段中的两个“包袱”，“我藏起来”和“我吓唬吓唬它”，都是出乎观众意料的，但不合情理。“藏起来”，是胆怯的表现。“吓唬吓唬它”，是枪法不准，这都不符合一个援外战士的身份和表现。但是，由于采用了“缝”的方法，原来“藏起来”的目的是为了寻找一个有利的地形；而“吓唬吓唬它”则是为了保护非洲人民的宝贵财富。这样，“包袱”就合情合理了。

二是在“包袱”类型的安排上，我们还要注意同样类型的“包袱”不可在一个段子里多次出现，以免使观众感到腻味。要尽可能插开花来安排各种类型的“包袱”。有时为了掀起一个高潮，还可以适当地安排些成串的“包袱”，一个连一个地连续炸响。

当然，这些并不是为了要大家一律按照固定的程式去写“包袱”。而是根据一些老艺人创作“包袱”的经验，提出来以供大家在创作中加以参考。

第六章　相声创作中应该注意的若干问题

自从相声艺术形式诞生以来，在老一辈相声艺人长期不懈地努力和实践下，为相声创作开出了一条路子，并积累了丰富的经验，使相声艺术日趋完整，形成了一套规律性的创作方法。但是，随着时代的发展，观众对相声艺术的要求也越来越高，固有的经验已满足不了时代发展的要求了。因此，我们既要学习、借鉴传统的创作手法，同时，也决不能让这些方法成为框框。而是要不断地总结经验，大胆地进行创新，在相声创作的实践中去总结新的经验。只有这样，才能使相声艺术永远充满青春的活力，不断有所发展。这就要求我们在相声创作中，必须注意如下几个问题：

一　相声创作要以讽刺为主

相声创作究竟是以讽刺为主，还是以歌颂为主？这个问

题应根据相声艺术的特长来决定。相声擅长于讽刺。这是人所共知的。在人们的心目中，相声也是同讽刺紧密地联系在一起的。

毛主席在《讲话》中曾明确指出："讽刺是永远需要的。但是有几种讽刺：有对付敌人的，有对付同盟者的，有对付自己队伍的，态度各有不同。我们并不一般地反对讽刺，但是必须废除讽刺的乱用"。毛主席的这段话，为我们正确地使用讽刺指明了方向。正确地使用讽刺，关键在于一个立场问题和一个感情问题。也就是说，作者必须要站在无产阶级和人民大众的立场上，以无产阶级的革命感情，对不同的对象采用不同的讽刺方法。相声《帽子工厂》等节目之所以成功，就是由于作者真正地站在无产阶级立场上，怀着对"四人帮"反党集团的深仇大恨，对这帮人民的敌人以无情的揭露和讽刺。我们不妨看看《帽子工厂》中的这段：

乙　……那我要听从他们指挥，给他们办事——

甲　江老板就能介绍你入党。

乙　我？

甲　一句话的事儿。

乙　"我爷爷是老托派……"

甲　"没有！"

乙　"我爸爸是叛徒……"

甲　"不算！"

乙　"我这历史……"

甲　"清白！"

乙　"考试我都答不上来。"

甲　"真有反潮流精神。"

乙　“您可真是旗手。”

甲　“你可以当个副部长。”

乙　“谢谢妈！”

这一段讽刺就如同投枪和匕首，直插“四人帮”一伙的心上。把“四人帮”及其一伙任人唯帮、网罗党羽，疯狂进行篡党夺权活动的丑恶嘴脸暴露无遗。这样的讽刺，就完全起到了打击敌人、消灭敌人的战斗作用。

对于人民内部存在的错误思想和不良作风，同样也可以进行讽刺。但应当注意，这种讽刺必须是从团结的愿望出发，使人们从中得到教益，起到团结人民、教育人民的作用。而决不能把这种讽刺当作“棍子”和“帽子”。这是我们在运用讽刺时所必须掌握住的一个分寸。观众所熟悉的相声《买猴儿》、《开会迷》、《夜行记》、《打电话》等节目，都是讽刺人民内部存在的错误思想和不良作风的。由于作者能够掌握好这个分寸，所以才受到了观众的如此欢迎。这些创作经验很值得我们学习和借鉴。

我们强调了相声的讽刺特色，并不是说就不允许歌颂的相声存在。但就其所长来说，相声还是以幽默讽刺见长。

二　相声创作也要刻画人物

一个相声作品能否收到预期效果，是由其艺术形象的感染力强不强来决定的。我们的相声作品能不能感人、吸引人，关键是作品中的艺术形象能不能感人、抓人。一个作品

是通过各种人物形象在特定的条件下进行的具体活动，来展现他们各自的思想感情，从而反映出现实生活的一个侧面。观众也是通过对作品的具体的形象感受，得到教育和启示。

相声作品怎样刻画人物？关键问题是要把人物写“活”了。只有把人物写“活”，才能使作品的情节跟着活起来。在人物刻画上，不少好的相声作品已经为我们提供了宝贵的经验。从这些好的经验中可以看出，刻画鲜明的人物形象，一是要给人物性格，二是要给人物“包袱”。做到这两点，人物的形象才能够鲜明、动人。

要给人物性格，这是人物刻画的最基本条件。有性格特色的人物，才是一个有血有肉、‘活’起来的人物。拿《夜行记》来说，作者着意刻画了一个小市民形象，他视纪律为约束，对社会秩序处处感觉不自由。从“哪儿受限制我哪儿不去”这句话上，就可以看出那种从旧社会遗留下来的痕迹，这是那种小市民狭隘性格的典型概括。正是由于这种性格，才决定了他上汽车夹队，骑自行车撞人，不遵守公共秩序，违犯交通规则等错误行径。如果作品对这个小市民人物的性格揭示不够，那么他所干出来的种种损公利己的错误就没有真实的依据了。再如《特殊生活》中对于那个“撇局长”的性格刻画，则完全集中在他的蛮横与无知上面，如：

甲　撇局长“噌”家伙，站起来了。冲着鼓掌的那老头就过去啦：“你司劲鼓掌干什么？”

乙　“唱得好！”

甲　“哪好？”

乙　“有味。”

甲　“什么味？”

乙　“评剧味。”

甲　“你这纯粹是捧臭脚，她这是复辟，你还说好，你纯粹是修正主义的观众！”

乙　这不是扣大帽子么！

…………

乙　……告诉你，我就爱这味！就冲这味明儿个我还来。”

甲　“什么？明儿个你还来，就冲明儿个你还来，今晚我就改了！”

乙　他说改就改？

甲　要不怎么叫文化专制，他们说了算。

这里活脱脱地表现了撇局长这个人物蛮横的性格。后边撇局长命令小淑云“在院里晒俩钟头”等描写，也都将他蛮横的性格表现的逼真形象。再看看这一段：

甲　他说：“谁演李玉和？你演李玉和，你可别逗了！样板戏，样板戏，首先是‘样’。你看电影那李玉和，又不胖，又不瘦，一边一块疙瘩肉，你有疙瘩肉么？”

这里又用他的这番高谈阔论，将他的无知愚蠢揭露在观众的面前。而这个人物的性格，又集中代表了“四人帮”及其一伙，因此就具有典型意义了。努力刻画人物的性格，才能使人物形象具有强大的生命力，也才能使观众听了以后加深印象，从这些艺术典型中得到启发。

要给人物“包袱”。利用“包袱”为人物刻画服务，能够起到很大的作用。在以讽刺内容为主的相声作品中，“包袱”易于直接用来为刻画人物服务，并能加强作品的艺术效

果。拿《关公战秦琼》来说，作品就是直接给了那个封建军阀韩复渠的老太爷子一系列"包袱"，才使得这个人物更加形象化了。列如：

甲　"关公？是哪儿的人？"

乙　"山西人哪！"

甲　"山西人为什么跑到我们山东来杀人？有我们的命令吗？嗯？你知道他是谁的人吗？"

乙　不知道。

甲　"他是阎锡山的队伍！"

诸如此类的一系列"包袱"，把这个土皇帝式的人物刻画的活灵活现，谁听了都要发笑，而笑声中则是对这个人物的无情嘲弄。这种典型化的人物刻画，正是"包袱"在其中所发挥了作用而形成的。

三　相声创作也要出新

"百花齐放""推陈出新"，这是毛主席为我们制订的文艺方针。相声艺术生长在社会主义文艺的百花园中，也必须遵守这一方针。

相声的表演方式是固定的，但在创作内容上却可以千变万化。每一个作品都应当从新的角度来揭示它的主题，这就要求作者善于提炼生活素材，加以典型化，构成完美的艺术形式。所以，不论作品是讽刺还是歌颂，都要有一定深度。相声《如此照相》，在主题的挖掘上就为我们提供了新的经

验。这个作品以四害横行时到照相馆照相为主线，形象地揭露了“四人帮”推行的那套形式主义黑货。作品中没加什么批判词，也没对这些现象加以剖析和评论，而是将事实真实地搬到舞台上，摆在观众面前，让事实来进行说话。如：

乙 ……那革命口号怎么个呼法呢？

甲 就是你说一句话，在说这句话前边得加一个帽，这个帽是一句革命口号。

乙 对，那时候兴过一阵儿。要问话时得这么问：“为人民服务。同志，我问点事。”

甲 对了，我回答你也得这样：“要斗私批修。您问什么事？”

乙 “灭资兴无。我照张相。”

甲 “破私立公。照几寸的？”

乙 “革命无罪。三寸的。”

甲 “造反有理。您拿钱吧。”

乙 “突出政治。多少钱？”

甲 “立竿见影。六角三。”

乙 “批判反动权威。给您钱。”

甲 “反对金钱挂帅。给您票。”

乙 “横扫一切牛鬼蛇神！谢谢！”

甲 “狠斗私字一闪念。不用了。”

乙 “灵魂深处闹革命。在哪照啊？”

甲 “为公前进一步死。奔里边去。”

乙 这一迈步我就完了。

甲 “那也不许为私后退半步生。”

乙 我还回不来了。……

作品中类似这样的例子还很多。从这些描写中，观众一听就明白了其中的意思，因而使得主题思想从新的角度得到了体现。再者，作品紧紧抓住了最能表现主题思想的典型事例，从这个基础上深入开掘，既有了深度，又使观众听后颇有新颖之感。

相声的形式也不是一成不变的，需要出新。相声的发展史已经证明，正是因为不断出新，才使相声由说单口笑话而发展成今天多种类型的相声形式。如果老一辈艺人墨守成规，不去大胆地创新，恐怕相声形式至今还不会诞生。因此，对于相声的表现形式，也应该根据作品不同情况进行不同的处理。不管是"一头沉"还是"子母哏"，不论是"贯口"还是"柳活儿"，都各有各的长处，但也各自存在不足之处。这就需要作者在创作实践中发挥它的长处，弥补它的不足之处。所以，不出新是解决不了这些问题的。

现在有些段子已经在创作中根据作品的内容，将有的类型加以联合使用，对于弥补这几种类型的短处起到了一定的作用。当然，我们不是要求所有的作品都这样做，那就会形成千篇一律。主要应根据作品的主题思想、内容情节来决定它的创作形式。

相声的出新，还表现在它的手法上，即"包袱"的组织方法上。前边所说的"包袱"的类型，是老艺人多年来总结的经验，我们可以参考、借鉴。但这并不是说"包袱"的类型就是这些了、一成不变了。既然老艺人能总结出诸多的"包袱"类型，那么，我们又为什么不可以去发展、创造出一些新的"包袱"类型呢？

随着社会的发展，相声表现的题材也是越来越广泛了。因

此，“包袱”的类型也就越来越需要出新。用新的“包袱”类型来反映新的作品题材，这就要求我们不断总结，不断提高，为创作出更多的新的“包袱”类型而努力。

新的“包袱”应当从丰富的社会生活中去吸取并加以提炼。因为只有生活才是我们创作的唯一源泉。粉碎“四人帮”以来，不少好的相声作品不仅在思想上有了出新，在艺术手法上，即“包袱”的类型上也有所发展和创新。如《帽子工厂》中的“谢谢妈！”，《白骨精现形记》中的“这是不是地震的前兆哇？”《特殊生活》中的“又不胖，又不瘦，一边一块疙瘩肉”等等一些“包袱”，都是从群众最熟悉的语言当中提炼出来的，所以，其效果也远远超过了一些传统的“包袱”类型。

发展创造新的“包袱”类型，要根据作品的主题、情节、时代背景和人物的性格来进行设计。这样的“包袱”，才能使作品的思想性和艺术性都能够得到提高。相声《如此照相》的“包袱”设计，就是按照这个原则来构思的，所以听起来使人感到新。例如：

甲 顺着这方向一瞅，墙上一张纸，上边写着四个字：“顾客须知”。

乙 什么内容？

甲 我给您念念：“凡到我革命照相馆，照革命照片之革命同志，进我革命门，问革命话，须先高呼革命口号，如革命群众不呼革命口号则革命职工坚决以革命态度不给以革命回答。此致革命敬礼。”

乙 嚯！可真够“革命”的。

这个“包袱”，新就新在它结合了作品的主题思想和当

时的时代背景，含意深刻，时代感强，手法巧妙，“包袱”抖得别致、干脆。这样的“包袱”，新鲜、有味、启发性强。以这样的“包袱”出新，观众是欢迎的。

华主席号召我们：“思想再解放一点，胆子再大一点，办法再多一点，步子再快一点”。这对我们相声创作也是极大的鼓舞力量。让我们鼓起勇气来，冲破林彪、“四人帮”所设置的种种禁区，发挥相声匕首和投枪的战斗作用，大胆揭露现实生活中那些阻碍“四化”发展的落后事物和不良作风，使相声成为鼓舞人民斗志，加速四个现代化建设的精神动力。

后 记

相声是人民群众喜闻乐见的艺术形式之一。可是在“四人帮”横行之时，却遭到了他们残酷地扼杀，几乎到了濒于灭亡的地步。粉碎了“四人帮”，文艺得解放，相声艺术也重新焕发了青春，又出现在社会主义的文艺舞台上，受到了广大群众的欢迎。相声的创作也日趋繁荣，出现了前所未有的活跃景象。

在相声创作队伍中，我只是一个新兵，一直是从事表演的。文化大革命中，由于“四人帮”大砍文艺和文艺队伍，我也被迫转业，离开了舞台。但是，我始终对我所从事的事业，无限热爱，对“四人帮”强加给相声艺术的种种罪名感到无比愤慨。因此，在这期间，我利用业余时间努力对相声的艺术表演和创作进行了一些研究和探讨。

粉碎“四人帮”以后，相声作品大量涌现，想写相声的同志也越来越多。有些同志给我来信或面谈，想了解一些相声的创作方法。为了繁荣相声的创作活动，我鼓足了勇气，根据老艺人总结出来的丰富经验和我在实践中的一点肤浅体会，充实、提高，写成了这篇粗浅的东西。但愿它能起到一个抛砖引玉作用，使更多的同志都能拿起笔来，发展、繁荣我们的相声创作，在新长征中为人民群众提供大量的精神食粮。

由于本人的水平有限，思想上、艺术上又都很不成熟，有时连学舌也学不好，因此，肯定会存在着很多问题。我衷心地希望同行前辈老师和同志们在阅后能给以批评、指教，帮助我在今后的创作中能有所进步。

作 者

一九八〇·元月

[General Information]
书名=相声创作入门
作者=吴棣
页数=87
SS号=10174094
出版日期=